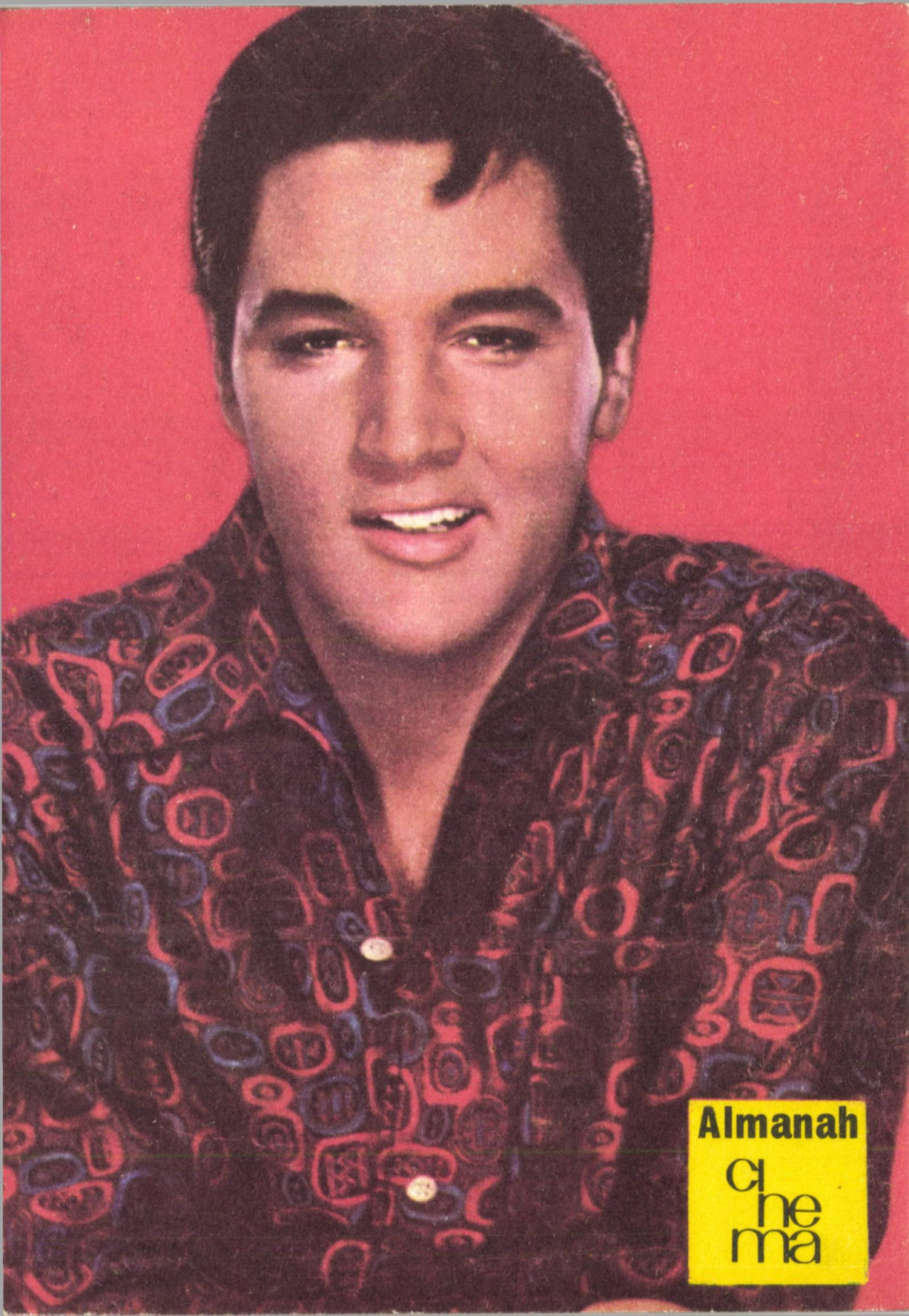

Almanah
Cinema

În curînd: primul western românesc

Profetul, aurul și ardelenii

scenariul: Titus Popovici, **regia:** Dan Pița, **scenografia:** Aurel Ionescu, **costume:** Doina Levința, **imaginea:** Nicolae Mărgineanu. **Cu:** Victor Rebengiuc, Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Vasile Nițulescu, Ferencz Bacs, Vodas Zoltan, Aristide Teică, Clody Bertola, Mariana Mihuț, Carmen Galin, Olga Tudorache.

O producție a Casei de filme Trei. Director: Eugen Mandric

Coperta I

Florin Piersic și-a realizat visul: spectatorii îl vor vedea în comedia **Eu, tu și Ovidiu** de Geo Saizescu. Ioana Pavelescu așteaptă cu încredere ca publicul să o vadă în 1978 în **Rătăcire** de Al. Tatos.

Foto: Spirea Tomescu

Coperta IV

Elvis Presley, un actor-cîntăreț care a stăpînit «momentul» timp de două decenii. La filmele lui publicul venea întotdeauna cu plăcere. «E cu Presley» era argumentul principal.

Almanah „Cinema" 1978

Redactor șef:

Ecaterina OPROIU

Prezentarea artistică: Anamaria Smighelschi

Tiparul: Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", București

Exemplarul 15 lei

I 10.847

2022

2804

«Conferința Națională a partidului va reprezenta un nou moment important în viața partidului, a patriei noastre. Ea va stabili măsurile pentru înfăptuirea neabătută a programului de dezvoltare economico-socială mai rapidă a patriei, de apropiere și egalizare, într-un timp mai scurt, a nivelului de dezvoltare al României față de țările avansate din punct de vedere economic. Pe această bază se vor crea condițiile pentru ridicarea gradului general de civilizație al patriei, pentru creșterea bunăstării materiale și spirituale a națiunii noastre socialiste.»

Nicolae CEAUȘESCU

«Partidul Comunist Român, România socialistă, au acționat și acționează cu toată fermitatea pentru realizarea în lume a unei politici noi, bazată pe egalitate în drepturi, pe respectul independenței și suveranității naționale, pe neamestecul în treburile interne, pe renunțarea la forță și la amenințarea cu forța în relațiile dintre state»

(din cuvîntul tovarășului Nicolae CEAUȘESCU la primirea celei mai înalte distincții, Medalia de aur, a Consiliului Mondial al Păcii)

28404

Sîntem oameni ai acestui pămînt

Cinema

La trecerea din 1977 în 1978, conștiința noastră este îndemnată, mai imperativ poate decît în preajma oricăror revelioane pe care generațiile prezente le-au trăit, să măsoare valoarea timpului parcurs, amploarea experienței trăite. Dar mai ales încercăm sentimentul unei datorii noi și intense de a face ca zilele care vin să fie, toate, mai pline de faptele noastre, de satisfacția acelor mari bucurii pe care ți le dau rezultatele împlinirii gîndului și muncii proprii.

Pe plan național, această conștiință și acest sentiment intens al fiecăruia își vor găsi o inspirată expresie în hotărîrile Conferinței naționale a Partidului. Suplimentarea și accelerarea programelor de dezvoltare economică-socială și culturală, ca și celelalte hotărîri istorice ale Conferinței Naționale, vor demonstra tocmai această înțelegere unanimă a datoriei pe care o avem față de noi înșine, de a smulge zilei și fiecărui

→

moment valoarea maximă, de a-i conferi sensul potrivit aspiraţiilor noastre.

Trăim într-o lume în care competiţia existenţelor individuale şi naţionale este decisă de viteza de dezvoltare, de eficienţă, de capacitatea de a înţelege instantaneu sensul nou al evoluţiei. Este o lume în care comoditatea se plăteşte cu rămînerea în urmă irecuperabilă. «Noi nu, niciodată, noi nu!» vom spune însă, împreună cu poetul, fără a ceda inerţiei, dînd cîştig de cauză competenţei, talentului, spiritului de dăruire, unităţii tuturor în jurul stindardului revoluţionar şi patriotic al partidului, urmînd cuvîntul şi exemplul celui care întruchipează cel mai fidel imperativele devenirii şi fericirii noastre, secretarul general al partidului, preşedintele României socialiste şi independente, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Drumul nostru nu este nici uşor şi nici simplu — şi n-a fost niciodată astfel, în cei 2050 de ani de dăinuire statală, atestată istoric, în jurul Carpaţilor şi la ţărmurile euxine. Dar oamenii acestui pămînt şi-au cîştigat un vechi şi un nou renume prin puterea lor de a se ridica deasupra vitregiei, de a înălţa şi reînălţa zilnic zidirea lor măiastră, nu numai cu efortul braţelor şi lumina minţii, ci şi cu vibraţia inimii lor, iar la nevoie cu preţul vieţii. Ceea ce ne cere astăzi Partidul nostru Comunist, în numele împlinirii fericite a destinului naţional, este de a susţine neabătut acest vechi şi nou renume, ridicat la rang de Imn naţional, de a opta la timp între progresul accelerat şi rutina rămînerii în urmă, de a înţelege cu toată decizia că fericirea fiecăruia, în societatea echităţii şi eticii superioare, depinde de condiţia vieţii tuturor.

La primul revelion din cel de al doilea secol al independenţei statului român

modern, ne urăm de aceea, înainte de toate, putere de muncă și gînd cutezător, în viața de fiecare zi, în rodul muncii și creației noastre! Încredere deplină în temeiul înalt, în perspectiva luminoasă a politicii Partidului și Statului nostru, o contribuție proprie cît mai calificată la realizarea exemplară a acestei politici, care este garanția necesară a progresului, libertății și unității naționale!

Prețuirea pe care o acordăm cu toții, indiferent de naționalitate și de profesie, politicii noastre interne și externe și-a găsit în lunile trecute noi și noi expresii și confirmări, la loc de frunte situîndu-se votul unanim acordat la 20 noiembrie candidaților Frontului Unității Socialiste și cea mai înaltă distincție a Consiliului Mondial al Păcii, medalia de aur Frédéric Joliot Curie, conferită tovarășului Nicolae Ceausescu.

Ca oameni de artă și cultură, să producem fiecare dintre imaginile și frazele noastre sub semnul unicatului, întru adevăr și autenticitate, respingînd cenușiul și impostura, dînd expresie originalității inconfundabile, de substanță, unei arte pe cît de populară în demersul ei educativ, pe atît de elevată în expresie.

În acest prag de an și de nou secol al independenței, ridicăm toastul solemn către cel mai iubit fiu al poporului nostru, animat în gradul cel mai înalt de voința ca mîndra Românie să strălucească și în era comunistă precum o stea, urînd tovarășului Nicolae Ceaușescu din toată inima, în apropierea celei de a 60-a aniversări a zilei sale de naștere, tot ceea ce poporul nostru a întruchipat pentru sine și pentru oamenii de omenie — gînd de dăinuire și fericire — «La mulți ani!»

Locul și rolul filmului românesc în cinematografia contemporană

Sincronismul a luat locul epigonismului

A cerceta locul și rolul propriei cinematografii în ansamblul cinematografiei contemporane este una dintre îndatoririle firești ale oricărui filmolog și cu atît mai mult ale criticii și creatorilor de filme luați în ansamblu.

Însăși viteza difuzării internaționale a filmului face ca ceea ce în domeniul criticii literare e doar o disciplină specioasă — literatura comparată — în domeniul filmologiei să fie o parte integrantă a oricărei exegeze.

Putem observa că astăzi, spre deosebire de perioada antebelică sau chiar de anii '50, afirmarea în avanscenă a diferitelor școli naționale de film are loc nu numai succesiv, ci și concomitent. Dacă istoria cinematografului a putut distinge, în perioada primelor decenii, o etapă a expresionismului german, urmată de impresionismul francez sau de explozia filmului revoluționar sovietic, în anii '60 și '70 ar fi prezumțios să stabilim astfel de succesiuni. O multitudine de puncte de interes se oferă în același timp atenției. Practic, în unul și același an, la unul și același festival, strălucesc în egală măsură filme din țările cele mai diferite: pe parcursul unui singur sezon, sînt de pildă laureate cu aur un film italian și altul cubanez, unul sovietic și altul algerian.

O foarte importantă contribuție la modificarea peisajului artei noastre au avut și au cinematografiile tinere, care fac uneori impresia de a se fi născut mature și cinematografiile țărilor mici, care depășesc unele reguli demult stabilite. Dacă în primele decenii de film cinematografia suedeză era o excepție, un miracol, producînd capodopere și avînd inițiative de anvergură, cu o producție modestă sub raportul numărului anual de filme, astăzi se poate vorbi de o întreagă categorie a marilor cinematografii mici, care cu cîte 20 de filme pe an sau chiar mai puțin sînt apte să ne ofere revelații de prima mărime.

Aceste fenomene, strîns legate de procesul revoluționar, de eliberare socială și națională, de emancipare generală a popoarelor și a conștiinței umane pe toate meridianele, obligă și la modificarea unor concepte, la îmbogățirea preocupărilor filmologiei moderne. Este, de pildă, mult mai îndreptățit să vorbim astăzi de dezvoltarea și afirmarea paralelă sau sincronă a cinematografiilor naționale, decît de simpla influență sau preluare a unor experiențe și modalități.

Aceasta presupune adesea un efort suplimentar de înțelegere a unor optici noi asupra temelor sociale, un sentiment aparte al istoriei trăite, racorduri neașteptate ale artei ecranului cu artele tradiționale, cu universul național de reprezentări ș.a.m.d.

Un loc însemnat îl ocupă desigur cîștigurile deosebite pe care contăm în cercetarea locului și rolului cinematografiilor din țările socialiste, în ansamblul creației cinematografiei mondiale. Tematica propusă, departe de a reprezenta o tendință de izolare de celelalte cinematografii ale lumii, ne situează mai direct în contextul lor, ținînd seama că pe calea unor contacte deschise, a unor confruntări continue cu tendințele lumii cinematografice, cu valorile autentice care se creează pretutindeni, cinematografiile noastre devin mai active, găsesc o audiență mai largă.

O producție de nivel mediu: un film de lung metraj la un milion de locuitori

Evoluția filmului românesc în acest deceniu continuă să beneficieze de orientările și măsurile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român privind activitatea ideologică și culturală, orientări care s-au cristalizat în Programul adoptat de Congresul al XI-lea al partidului în 1975, în hotărîrile Congresului educației politice și culturii socialiste din 1976. O importanță directă, excepțională, pentru stimularea creației cinematografice originale au avut-o întîlnirile secretarului general al partidului, președintele republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu cineaștii din 1971 și 1974.

Expresie a marxismului creator în România, îndrumarea de către partid a artei și culturii a condus la deplina înțelegere a rolului din ce în ce mai mare pe care-l au conștiința și personalitatea umană în edificarea unei societăți socialiste multilateral dezvoltate. Intensificarea generală a activităților cultural-educative, profesioniste sau amatoare, a avut ca prim rezultat, în domeniul cinematografiei, triplarea volumului de ansamblu al producției și diversificarea ei, atît din punctul de vedere al tematicii și genurilor, cît și al formulelor și căilor de difuzare, pe marele și micul ecran.

Din 1975, cinematografia românească a depășit nivelul de 20 de premiere cu filme de lung-metraj anual, la care se adaugă peste 250 de filme de scurt-metraj, documentare, filme științifice și filme de animație. La aceste cifre trebuie deasemenea adăugate serialele pe care studiourile cinematografice le realizează pentru televiziune — 20 de episoade în ultimii 2 ani.

Dacă apelăm la indicele numeric și proporțional folosit de unii statisticieni pentru a defini locul și ponderea diferitelor școli naționale

Școala românească de film

Evoluția filmului românesc în acest deceniu beneficiază de orientările și măsurile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român privind activitatea ideologică și culturală, orientări care s-au cristalizat în Programul adoptat de Congresul al XI-lea al Partidului în 1975, în hotărîrile Congresului educației politice și culturii socialiste din 1976.

O importanță excepțională pentru stimularea creației cinematografice originale au avut-o întîlnirile secretarului general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae CEAUȘESCU cu cineaștii în 1971 și 1974.

de film, cinematografia românească se situează astăzi, pe plan mondial, la un nivel mediu, printre țările cu o producție cinematografică sistematică, producînd aproximativ 1 film de lung metraj anual la un milion de locuitori. Este un adevărat salt pe care l-am realizat pe parcursul cîtorva ani, cu atît mai evident cu cît, concomitent, a avut loc o creștere și mai spectaculoasă a producției dedicată televiziunii.

Acest avînt al producției românești în actualul deceniu a făcut ca frecvența filmelor noastre să crească pe propriile ecrane, atît în mod absolut, cît și în raport cu filmele importate. Procentual, totalul filmelor românești aflate în difuzare pe ecranele cinematografice a reprezentat, din ansamblul filmelor aflate în circuit, 14,9% în 1975 față de 7,1% în 1960. Că această dublare a procentajului corespunde unor necesități culturale reale și unei disponibilități firești a maselor de spectatori, o dovedește faptul că frecvența la filmele românești a crescut într-un ritm și mai intens decît numărul de filme aflate în difuzare, triplîndu-se. Astfel, în 1975, treizecișiunu și șase la sută din totalul intrărilor la cinematografe s-au înregistrat la filmele proprii, față de 11,2% în 1960. Aceasta — lucru important — în condițiile continuei îmbogățiri și diversificări a repertoriului, ale creșterii constante a numărului de filme din import aflate în difuzare — de la 628 în 1960 la 1 166 în 1975.

Este important să mai notăm că din cele 1 166 de filme din import care se aflau în difuzare în 1975 — 726, adică aproape 2/3, proveneau din țările socialiste.

În ceea ce privește prezența filmelor românești peste hotare, difuzarea lor în cinematografele și la televiziunea din alte țări, putem semnala deasemenea o evoluție, încă modestă ca anvergură, dar cu certitudine pozitivă: dacă în 1960 s-au realizat 49 de contacte de export per film de lung metraj, în 15 țări, în 1975 s-au semnat 115 contracte per film de lung metraj, pentru export în 21 de țări. În aceeași perioadă, numărul de festivaluri internaționale la care am participat a crescut de la 28 la 62.

Școala națională de film și «internaționalizarea» producției cinematografice

Propunînd atenției aceste coordonate ale evoluției producției noas-

Un recital Victor Rebengiuc în *Buzduganul cu trei peceți*

Filmul unei pasiuni esențiale: munca *(Mere roșii)*

Filmul de șantier, filmat pe șantier: *Zile fierbinți*

Filmul de debut, film de excepție: *Cursa*

tre de film, socotim că un principiu de bază pentru orice schimb de idei ar fi acela de a porni de la constatarea stadiilor diferite de dezvoltare a cinematografiilor.

În această privință are o anumită importanță consistența tradițiilor pe care le avem. Astfel startul pe care cele mai multe dintre cinematografiile noastre l-au luat sau reluat în 1944—1945, la eliberare, era decalat sau «contra-cronometru», atît din cauza condițiilor tehnico-materiale inegale, cît și a experienței profesionale diferite de la o țară la alta. În România, în 1944, aceste condiții și această experiență erau reprezentate de cifra de aproximativ 1 film de lung metraj anual.

Fără îndoială că, din anumite puncte de vedere, o perioadă de 33 de ani este suficientă pentru a ajunge la o relativă egalizare a unor condiții. Putem însă nota că, în primii 15 ani după eliberare, din 1944 pînă în 1959, creșterea a fost destul de lentă, doar cu 1 film în plus la trei ani odată: în 1959 se produceau numai 5 lung metraje românești. Deși între timp fusese dat în folosință Centrul de producție nou construit la Buftea, tot atît de lent a rămas ritmul de dezvoltare a producției naționale de filme și în următorii zece ani, cu aproximativ 1 singur film în plus la trei ani odată: în 1968 ne aflam de-abia la nivelul a 8 lung metraje anual. În acest context, apreciem însemnătatea istorică și semnificațiile profunde ale noului ritm de creștere a producției cinematografice naționale, după întîlnirea secretarului general al partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu cineaștii, care a făcut ca în ultimii ani să se sporească cu cîte 2—3 filme în plus în fiecare an numărul de lung metraje: în 1975 s-a atins nivelul unei producții anuale de 23 lung metraje de ficțiune pentru prezentarea în cinematografe.

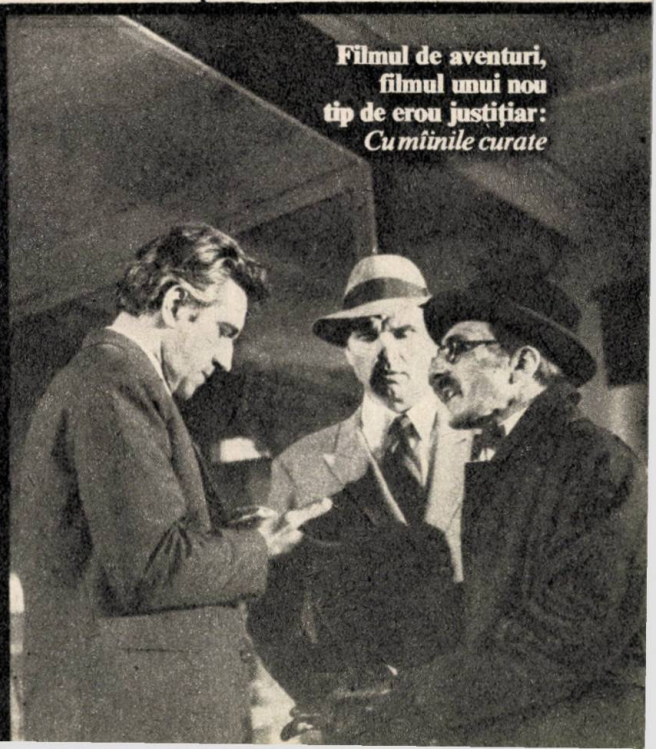
Ajunsă astfel, cu dificultate, din motive istorice diverse, la un nivel mediu de dezvoltare, cinematografia românească socialistă a acumulat totodată, în cei 33 de ani care au trecut de la eliberare, o experiență prețioasă sub raport ideologic-estetic și profesional. Îndeosebi după Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, care a determinat o abordare creatoare, de pe poziții marxist-leniniste consecvente, a tuturor problemelor dezvoltării societății noastre, cinematografia românească a fost în măsură să se apropie pas cu pas de profilarea și afirmarea sa originală, de sporirea audienței sale. În acești ani ne-am pus mai corect și uneori mai eficient, o serie de probleme fundamentale, printre care și aceea a definirii exacte a stadiului de dezvoltare în care ne aflăm. Ea a marcat primele elemente ale unui început de tradiție încă din timpul filmului mut. Deosebit de valoroase au fost și rămîn primele reușite reprezentative ale noii noastre cinematografii, începînd cu cele din a doua jumătate a anilor '50, prin filmele lui Victor Iliu, Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo și alții. Dar numărul anilor, al succeselor izolate, volumul în sine al producției sau nivelul mediu al realizării profesionale nu sînt suficiente pentru definirea unei cinematografii, în contextul valoric și în confruntările ideologice contemporane.

În peisajul cinematografiilor din țările capitaliste au fost și sînt cazuri în care chiar unele state mari, aflate într-un stadiu avansat de dezvoltare economică, cum e Canada, au fost mult timp lipsite de o școală națională de film. Multe cinematografii occidentale sînt sortite unei modeste producții meșteșugărești, de serie, cu rare filme de excepție, fără urmări și fără ecou, din motive care țin în mare parte de legile comerțului capitalist, de dreptul primului ocupant al unei pieți de desfacere, dincolo de granițele naționale.

Eclipsarea, condamnarea la o producție cu lustru superficial și efemer se perpetuează în cazul multor cinematografii din țările capitaliste, sub pretextul «teoretic» că, în prezent, grație «internaționalizării» producției și distribuirii filmelor, n-ar mai fi necesară afirmarea distinctă a unor cinematografii naționale. Însuși conceptul de școală națională de film este socotit demodat, ca și cum el ar ține de deceniile de început ale cinematografului. Cinematogra-

(Continuare în pag. 14)

Filmul eroilor anonimi, film al umanismului autentic: *Drum în penumbră*



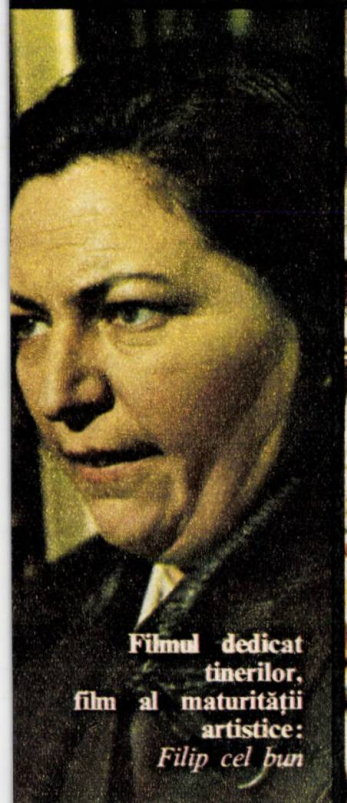
Filmul de aventuri, filmul unui nou tip de erou justițiar: *Cu mîinile curate*

Filmul social, film de investigație: *Osînda*

Filmul de autor, film de public: *Ilustrate cu flori de cîmp*

Filmul de meditație, film de calitate: *Trecătoarele iubiri*

Filmul de inspirație literară, șansă majoră a cinematografiei naționale:
Tănase Scatiu



Filmul dedicat tinerilor, film al maturității artistice:
Filip cel bun

Filmul de actualitate, film al unui nou cod etic:
Puterea și adevărul

(Urmare din pag 11)

fii cu îndelungate tradiții se proclamă perpetuu în stare de criză, rămînînd în umbră sau fiind împinse spre zonele inferioare ale comercialismului.

Replica cinematografiilor socialiste față de acest proces de negare și degradare a conceptului de școală de film nu poate fi alta decît aceea de a reafirma, atît teoretic cît și practic, interesul major și prețuirea reciprocă față de afirmarea originală a fiecărei școli naționale, vechi sau noi, mari sau mici, în cadrul general al artei umaniste, militante.

Tocmai de aceea noi privim propria școală națională de film și locul filmului românesc în cinematografia mondială contemporană încă în curs de definire. Remarcînd cîștigurile repurtate, ne prețuim și mai mult resursele, ținînd seama că ceea ce contează în artă, ceea ce rămîne, ceea ce influențează într-adevăr conștiințele nu este producția medie, onorabilă și meritorie, ci realizarea de vîrf și de excepție.

Actualitatea sub semnul filmului politic și de dezbatere etică

Fără a fi atins încă acel prag al clasicității, al valorilor universale pe care literatura și celelalte arte românești l-au trecut demult, cinematografia românească dispune astăzi de toate premizele materiale și morale, de un bogat arsenal de experiență, pentru a-și formula un program coerent de dezvoltare, în cea mai generoasă perspectivă.

Unii dintre criticii noștri au făcut mult timp grețoasa de a aștepta «marele film» care să inaugureze dintr-o dată clasicitatea cinematografului românesc. Tot așteptînd această operă unică, au acordat poate mai puțină atenție condițiilor concrete ale maturizării cinematografiei. Sau, pierzîndu-și răbdarea, s-au grăbit să proclame intrarea sub aura clasicității prin cîte un film inegal care excela mai ales prin bune intenții. Se cunoaște deasemenea filiația ideii «filme puține, dar bune».

Toate acestea sînt noi argumente în favoarea adoptării unei metodologii științifice, care în prezent preocupă intens pe creatorii, criticii și producătorii de film din România.

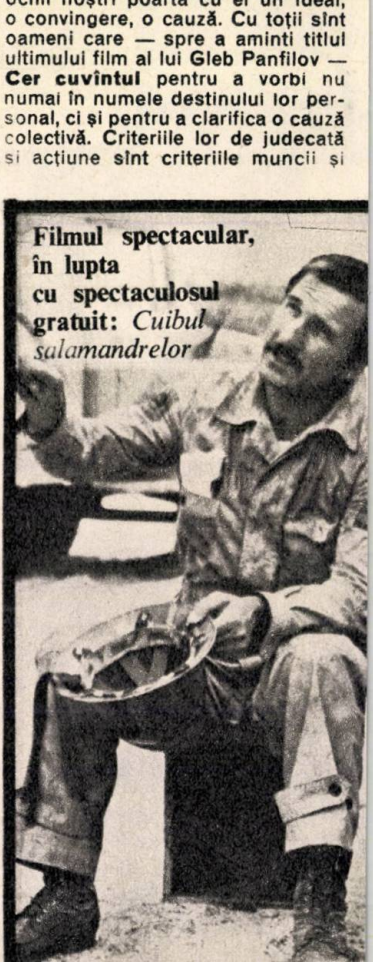
În ultimii ani a apărut pentru prima dată în cinematografia noastră șansa unor suite, a unor grupări de filme solidare prin trăsăturile lor tematico-ideologice, de gen sau formulă, în perspectiva afirmării unor curente artistice originale. Titulatura sub care o grupare sau alta de filme se prezintă are desigur o mai mică importanță. Nu credem că este de vreun folos să reluăm genul de dezbateri ocioase care s-au purtat uneori în trecutul nu prea îndepărtat mai mult asupra denumirii unor curente sau formule artistice, cum au fost neorealismul sau ciné-vérité-ul, decît asupra contribuției lor efective la definirea școlilor de film respective, la dezvoltarea cinematografiei postbelice.

Putem, de pildă, socoti convenționale denumirile de «film de actualitate» sau «film istoric», pentru motivul că o operă cu subiect din istorie poate fi de un profund interes actual, iar un subiect din actualitatea imediată poate avea de pe acum rezonanță istorică. Totuși rolul și locul cinematografiilor socialiste în ansamblul producției mondiale, credem că pot fi apreciate în primul rînd prin mărturia artistică concludentă pe care ele o aduc asupra realității sociale și umane de tip nou pe care o edificăm astăzi în țările noastre. Actualitatea, în înțelesul cel mai direct al noțiunii, este de altfel un element primordial al esteticii cinematografului, artă prin excelență a prezentului văzut și trăit. Iată de ce, în ciuda relativismului termenului, pledoaria pentru filmul de actualitate ni se pare de interes principial.

Acesta este terenul pe care se pot stabili și cele mai sugestive racorduri de preocupări între cinematografiile noastre.

Vorbind despre conturarea unor grupări tematico-stilistice în cinematografia românească a ultimilor ani, semnalăm ca simptomatic faptul că prima dintre ele s-a schițat tocmai pe acest tărîm al actualității socialiste. Filmele politice și filmele de dezbatere etică, cu raportare directă la procesele sociale și prefacerile revoluționare trăite de generațiile contemporane, au înscris liniile cele mai convingătoare ale unor continuități de preocupări. Ne referim la **Puterea și Adevărul** de Manole Marcus și **Drum în penumbră** de Lucian Bratu, la **Viforița** de Mircea Moldovan și **Trecătoarele iubiri** de Malvina Urșianu, care au deschis seria în anii 1972—1973, atingînd cotele cele mai înalte de interes în cadrul unei suite care cuprindea și alte producții. Continuînd suita, **Ilustrate cu flori de cîmp** de Andrei Blaier, **Filip cel bun** de Dan Pița, **Orașul văzut de sus** de Lucian Bratu, **Cursa** de Mircea Daneliuc, **Zile fierbinți** de Sergiu Nicolaescu, **Mere roșii** de Alexandru Tatos și altele s-au succedat într-un ritm mai susținut în anii 1975—1976, propunînd totodată atenției semnele unei evoluții și maturizări. O evoluție în sensul mutării centrului de atenție de la problematica perioadei anilor '50 și '60, la prezentul efectiv al anilor noștri. Și o maturizare, în sensul atingerii unor parametri superiori de concentrare și acuitate a dezbaterii dramatice, al conturării unor personaje memorabile, al unui plus de unitate stilistică, în filme ca **Filip cel bun**, **Cursa** sau **Mere roșii**.

O analiză a tipologiei umane din aceste filme ar pune în evidență locul distinct pe care creațiile noastre cinematografice îl au în ansamblul producției contemporane, ca expresie a unui umanism superior, ca mesagere ale unei societăți fundamental noi. Eroii acestor filme nu sînt super-oameni, nu sînt statui — sînt ceea ce numim oameni simpli, uneori chiar destine «în penumbră», pentru a aminti titlul unuia dintre filmele noastre. Fiecare dintre aceste personaje este plin de întrebări («De ce nu este totul clar, tată?» întreabă Filip cel bun), unii de-abia își caută un drum în viață și dramele nu-i ocolesc. Dar fiecare dintre eroii care devin eroi sub ochii noștri poartă cu el un ideal, o convingere, o cauză. Cu toții sînt oameni care — spre a aminti titlul ultimului film al lui Gleb Panfilov — **Cer cuvîntul** pentru a vorbi nu numai în numele destinului lor personal, ci și pentru a clarifica o cauză colectivă. Criteriile lor de judecată și acțiune sînt criteriile muncii și



Filmul spectacular, în lupta cu spectaculosul gratuit: *Cuibul salamandrelor*

creației comuniste, în virtutea cărora disting adevărul de minciună și valoarea de impostură. Fiecare dintre ei, conștienți de povara propriei lor drame, simt că au o **«misiune»** — am citat astfel titlul semnificativ al excelentului film maghiar din acest an, dedicat de Ferenc Kosa celebrului campion sportiv Balczo — o misiune care depășește limitele stricte ale propriilor interese. În dubla lor calitate de producători și proprietari — cum e intitulat unul dintre filmele noastre — ai tuturor bunurilor societății, ei își asumă misiunea de a contribui la afirmarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste, la dezvoltarea multilaterală a societății pe care am creat-o și de destinul căreia ne simțim răspunzători.

Iată cîteva elemente concludente pentru ceea ce oferă diferit și implicit polemic filmele noastre în ansamblul producției contemporane.

O cauză nobilă: înnobilarea filmului de gen

Procesul de radicalizare a conștiințelor artistice, sub influența ideologiei marxiste, a activității partidelor comuniste, socialiste, a altor forțe democratice, s-a făcut și se face simțit din plin în cinematografia contemporană. Este de altfel cazul să observăm că tocmai curentul persistent al filmelor politice antiburgheze pe ecranele occidentale, cu toate limitele sale, interesul maselor largi pentru această categorie de filme au contribuit la crearea climatului de receptivitate față de unele creații cinematografice din țările socialiste, care s-au bucurat de un succes excepțional, atît de critică cît și de public. Mesajul original, optica nouă și soluțiile inedite pe care filmele noastre cele mai izbutite le propun asupra condiției umane și problematicii sociale reprezintă mai mult decît oricînd o participare directă a cineaștilor la marea luptă politică angajată astăzi pe toate meridianele, pentru o societate nouă, socialistă, pentru independență națională, pentru o lume mai bună și mai dreaptă.

Semnalînd această direcție prioritară de preocupări, racordurile și polemica pe care ea o implică în cadrul cinematografiei contemporane, nu putem însă subaprecia nici celelalte zone ale creației cinematografice.

În publicistica de pretutindeni se evocă adesea nostalgic «vîrsta de aur a comediei». Și alte genuri ale filmului, susținute cu strălucire în trecut de marii clasici ai ecranului, par uneori să fi fost lăsate în seama producției de serie sau a superproducției comercializate. Cu decenii în urmă, toți marii cineaști făceau «filme de gen»; Chaplin, Clair și Aleksandrov — comedii; Gance și Eisenstein — filme istorice; Ford și Hitchcock — westernuri sau filme polițiste ș.a.m.d. În prezent, aproape toți marii regizori par să se fi «profilat» pe dramă. Aceasta ține de o anumită evoluție a sensibilității omului modern, de procesul istoric al sintezei genurilor, de dezvoltarea cinematografului. În același timp, credem însă că degradarea filmului de gen nu este inevitabilă.

Un argument pentru reconsiderarea și înnobilarea condiției filmului de gen este și interesul constant al publicului cel mai larg pentru această categorie de producții. Una dintre trăsăturile cinematografiei socialiste fiind caracterul său popular, cultivarea la nivelul celor mai înalte exigențe a unor asemenea genuri cum sînt filmul istoric, filmul de epocă, ecranizările din literatura clasică, comedia ș.a.m.d. ni se pare a fi una dintre cauzele cele mai îndreptățite pe care ni le punem în față.

În opoziție cu unele filme occidentale, care se folosesc de pretextul genurilor pentru a da curs facilităților societății «permisive», în care virtuțile umane sînt desfigurate și negate, filmele noastre de gen cultivă respectul față de om, găsesc noi forme de a-i evidenția frumusețea, farmecul și măreția. Ele repun în valoare, pentru noile generații, gloriile istoriei naționale, ale eroismului popular, creațiile geniului național în literatură, cultivă în rîndurile tineretului ideile nobile ale curajului și loialității. De aceea ne bucurăm să constatăm că cifrele cele mai mari de intrări la filmele românești, din ultimele două stagiuni, au fost tocmai la filmele istorice, de epocă și la ecranizările din literatura clasică românească: **Pintea** de Mircea Moldovan, **Osînda** de Sergiu Nicolaescu, **Tănase Scatiu** de Dan Pița, precum și la filmele de aventuri în actualitate — **Accident** de Sergiu Nicolaescu și **Cuibul salamandrelor** de Mircea Drăgan.

Reafirmînd primatul filmului politic de actualitate și de dezbatere etică, fără a confirma etichetările unilaterale, care ne dedicau exclusiv filmului istoric sau de aventuri, cinematografia românească a ultimilor ani a susținut astfel cu oarecare consecvență și șansele filmului de gen. La puțin timp după aniversarea a 375 de ani de la prima unire politică a Țărilor Române, sub Mihai Viteazul, în toamna acestui an în care celebrăm centenarul cuceririi independenței statului român modern, a văzut lumina ecranului o nouă și impresionantă evocare a figurii marelui voievod, sub titlul **Buzduganul cu trei peceți.** Aceas-

tă creație a regizorului Constantin Vaeni, pe un scenariu de Eugen Mandric după realizarea din 1971 a lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici, adaugă dimensiunea dezbaterii politice și revelatoare momente de analiză psihologică pledoariei patetice și elocvenței spectaculare a precedentului film, în favoarea ideii de neatîrnare, unitate și demnitate a unui popor.

Ca și producțiile altor țări socialiste, filmele noastre de acest gen sînt expresia unei înțelegeri superioare a experienței istorice, deasupra oricărei îngustimi sau interese nejustificate, în lumina concepției științifice, marxist-leniniste, despre lume și societate. Într-o epocă de adînci prefaceri revoluționare, evocarea momentelor fundamentale din istoria noastră, mai veche sau mai nouă, inclusiv din istoria mișcării muncitorești, în spiritul materialismului dialectic și istoric, al dreptului inalienabil al popoarelor de a-și decide de sine stătător soarta, filmele noastre istorice stîrnesc în mod firesc, ca și cele mai bune filme ale noastre de actualitate, un ecou care extinde locul și rolul cinematografiilor socialiste pe arena mondială.

Teme și genuri, curente și formule, dar mai ales personalități!

Discutînd despre teme și genuri, despre curente și formule, ajungem însă în cele din urmă la creatori. Nu se poate vorbi despre afirmarea unei cinematografii și nu se poate măsura contribuția ei în contextul valorilor naționale și internaționale, fără a aprecia anvergura și originalitatea personalităților care o reprezintă. Nu temele sau formulele ca atare definesc în fond filmele, ci autorii lor.

În mod semnificativ, prima remarcă pe care secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a făcut-o la întîlnirea sa cu cineaștii în 1971 a fost aceea că e imposibil ca «fiecare pasăre să cînte în pomul său», este imposibil ca fiecare regizor să poată face un film pe an, atîta timp cît ne aflam sub nivelul a 10 filme de lung-metraj anual.

Cursul nou, dinamic și creator, pe care l-au luat toate sectoarele vieții noastre naționale, după Congresul al IX-lea al partidului, a făcut ca afirmarea seriilor de regizori care au absolvit institutul după 1970 ori s-au integrat cinematografiei în această perioadă să fie mai concludentă. Astfel doi dintre cei mai înzestrați regizori ai «noului val», Dan Pița și Mircea Veroiu, au fost prezenți în fiecare an cu cîte un nou film, după cum urmează: 1973 — **Nunta de piatră**, 1974 — **Duhul aurului** (ambele lucrate împreună), apoi separat Dan Pița: 1975 — **Filip cel bun**, 1976 — **Tănase Scatiu**, 1977 — **Profetul, aurul și ardelenii**; iar Mircea Veroiu: 1975 — **Hyperion**, 1976 — **Dincolo de pod**, 1977 — **Cronica unor împărați desculți**. Prodigios se desfășoară și activitatea regizorului Sergiu Nicolaescu, recent remarcat și la festivalul de la Moscova și în alte împrejurări peste hotare, prin filmul **Osînda**. El a realizat în ultimii 7 ani nu mai puțin de 10 filme proprii, în afara unor participări la coproducții sau apariții ca actor. 1971 — **Mihai Viteazul** (2 serii), 1972 — **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** și **Cu mîinile curate**, 1973 — **Ultimul cartuș**, 1974 — **Un comisar acuză** și **Nemuritorii**, 1975 — **Zile fierbinți**, 1976 — **Osînda**, 1977 — **Accident** și un film închinat împlinirii a o sută de ani de la cucerirea independenței statului român modern.

Exemplele ar putea fi multiplicate cu filme uneori de aceeași valoare, atît pentru perioada anterioară cît și pentru prezent, atît referitor la creațiile unor autori din generația «de mijloc», cît și ale unor creatori din «noul val». O mențiune cu totul deosebită se cuvine să facem pentru susținerea unui gen atît de eficient sub raport educativ și formativ, cum este filmul pentru copii, prin care Elisabeta Bostan s-a făcut remarcată și la ultima ediție a festivalului de la Moscova, prin coproducția româno-sovieto-franceză, **Mama**. O trecere în revistă separată ar solicita, bineînțeles, producția de documentare și de filme de animație.

(Continuare în pag. 19)

Filmul-baladă, între tradiție și experiment: *Pintea*

Filmul-ecranizare inspirat din literatura contemporană: *Prin cenușa imperiului*

Filmul de călătorie, film al dragostei de țară: *Profetul, aurul și ardelenii*

Filmul pentru copii, film pentru toți:
Ma-ma

Filmul polițist, film de caractere:
Accident

Filmul de dragoste, film filosofic: *Dincolo de pod*

Filmul de evocare a trecutului, prin prisma viitorului *Cronica ...or împărați desculți*

(Urmare din pag. 16)

Ceea ce sîntem însă în măsură să subliniem în mod deosebit este finalitatea acestui nou ritm de producție, ce-i drept încă negeneralizat și nu întotdeauna stabil. Acest ritm a permis evoluții artistice mai sigure, mai reliefate ca sens și elocvență. Ne referim în primul rînd la regizori, dar și la scenariști, actori, operatori, scenografi ș.a.m.d. Astfel, după debutul comun în **Nunta de piatră,** Dan Pița și Mircea Veroiu au evoluat, separat dar paralel, de la o formulă de film hieratic, epurat, static-studiat, către o cuprindere mai receptivă a realității dinamice, a implicațiilor sociale și psihologice, către un tip de film mai accesibil, mai direct angajat în contemporaneitate. Faptul este evident în **Filip cel bun** și **Tănase Scatiu,** ale primului și în **Dincolo de pod** al celui de al doilea. Pentru a reveni la exemplul dat, Sergiu Nicolaescu a urmat, la rîndul său, o traiectorie ascendentă, de la filmele spectaculare, în care prima acțiunea și ritmul, la o epică mai densă, tot atît de tensionată, dar mai plină de sugestii de caracter, evidențiind specificul național al reacțiilor unor personaje emblematice, în contextul concret istoric respectiv, cum se întîmplă în **Osînda.**

S-a îmbogățit și s-a exersat mai spornic întreaga pleiadă de creatori de care are nevoie o cinematografie evoluată. Ne referim la scenariști ca Titus Popovici, Eugen Barbu, Mihnea Gheorghiu, Ioan Grigorescu, Petre Sălcudeanu, Eugen Mandric sau Constantin Stoiciu, care adesea au avut rol de inițiatori ai unor noi direcții tematice și formule de film, ne referim la strălucita noastră școală actoricească reprezentată de Gheorghe Dinică, Amza Pellea, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Mircea Diaconu, Irina Petrescu, Margareta Pogonat, Maria Ploae, Ion Caramitru, Ilarion Ciobanu, George Constantin, Ernest Maftei și mulți alții, ne referim la eminenții operatori sau scenografi dintre care unii au devenit sau sînt pe cale să devină cineaști completi, asumîndu-și și realizarea regizorală a unor filme: Iosif Demian, Dinu Tănase, George Cornea, Ion Mărgineanu, Helmut Stürmer și alții.

Este în interesul cinematografiei noastre în ansamblu ca «steaua» fiecăruia dintre ei și a tuturor colegilor lor de talent să strălucească cît mai sus și cît mai puternic, pentru ca ei înșiși și cinematografia noastră ca atare să fie prezentă la loc de cinste printre constelațiile celorlalte cinematografii naționale.

Ioan GRIGORESCU
Valerian SAVA

Expunere prezentată la Simpozionul internațional de filmologie (Budapesta, octombrie 1977)

Ce filme românești vom vedea în '78?

Cinema

Cine încearcă să contureze imaginea unui an cinematografic viitor, recompunînd din titluri, teme și autori, se află — oarecum — în situația meteorologului de serviciu care, din cîteva date certe dar mai ales din deducții și analogii, trebuie să spună cum va fi vremea în următoarele 360 de zile. Nu vă speriați, deși comparația nu e deloc hazardată, gradul de probabilitate al «previziunilor» noastre este mult mai ridicat, din considerente pe care le vom enumera mai jos.

În primul rînd, pentru că paisprezece din filmele ce vor rula pe ecrane în 1978 se află actualmente în diferite stadii de producție, unele fiind aproape gata, și numai timpul scurt pînă la finele lui '77 face ca premiera lor să nu se consume în anul pe care-l încheiem. Apoi, încă șapte decupaje regizorale sînt aprobate, așteptîndu-și «rîndul» la Buftea, iar altele 4—5 se află în pragul aprobării; practic, stagiunea 1978 are în momentul de față foarte puține semne de întrebare. S-ar putea, desigur, ca unul sau altul dintre titlurile la care ne referim să întîrzie cu o lună sau două în drumul spre ecran datorită unui ciclu de producție mai lung, după cum s-ar putea ca două-trei din exemplele citate să fie tocmai proiectele nefinalizate încă și rămase pînă la urmă în stadiul intențiilor; în orice caz, factologic, turul nostru de orizont nu va greși prea mult. Cît privește aprecierile și considerațiile despre direcțiile tematice și mai ales despre promisiunile valorice ale filmelor anului viitor, rugăm pe cititor să se ghideze, odată cu noi, după jaloanele trasate ferm cinematografiei naționale prin planul ei cincinal și să se încreadă, odată cu noi, în numele de realizatori, nu puține la număr, care au ajuns o garanție a transformării comenzii sociale în filme cel puțin interesante.

Deci — ce vom vedea în '78 — și — de aici — ce ne relevă anul viitor, considerat ca o etapă în drumul cinematografiei românești spre deplina sa maturizare?

Epopeea națională — pe care, cîndva, istoria filmului românesc o va defini ca pe una din acțiunile de căpătîi ale cineaștilor noștri — se va îmbogăți cu cîteva pelicule de real interes: Sergiu Nicolaescu pregătește filmul cuceririi independenței de stat a României, în urma războiului de la 1887: Doru Năstase lucrează intens la **Vlad Țepeș,** Mircea Drăgan se apropie de sfîrșit cu **Aurel Vlaicu,** Malvina Urșianu a început pregătirile la **Întoarcerea lui Lăpușneanu,** iar Savel Stiopul la **Comuna din Scăieni,** film consacrat lui Theodor Diamant.

Un număr și mai mare de filme evocă momente și personalități istorice mai apropiate sau mai îndepărtate de zilele noastre, pornind de la scenarii originale sau de la opere literare de prim rang. Astfel, Mircea Veroiu consacră filmul său, **Cronica unor împărați desculți,** puternicelor răscoale țărănești de la 1907, Mircea Daneliuc investighează perioada de început a fascizării țării, aducînd în prim plan figura unui gazetar care plătește cu viața încercarea de a spune adevărul și naivitatea de a crede că adevărul este compatibil, atunci, cu presa coruptă

telex perspectivă

Mai întîi o precizare. Filmele anului 1978 nu sînt unul și același lucru cu filmele producțiilor Caselor de filme ale anului 1978 și nu se pot confunda nici cu premierele cinematografice ale aceluiași an. Pentru că șirul premierelor noului an va începe cu filmele realizate în 1977, iar în producția Caselor de filme și a Buftei în anul 1978 vor intra deja filmele anului 1979...

Cineaștii și cinefilii, spectatorii și creatorii sînt mai puțin interesați de aceste disocieri, preocupați fiind — cum se știe — de ecoul fiecărui nou film românesc, de valoarea lui intrinsecă și comparată. Există însă un loc unde șuvoiul inspirației scenariștilor este stăvilit și așezat într-o matcă solidă și echilibrată, care în termeni de lucru se numește planul filmelor pe anul 1978. În afara celor intrate deja în lucru în ultimele luni ale anului 1977, planul conține — ca orice plan — lucruri ferme (scenarii elaborate, aprobate, parafate, cronometrate., care nu-și așteaptă decît startul), probabilități (scenarii în lucru, în diferite faze) și incertitudini. Iar dacă se întîmplă ca tocmai o «incertitudine» să intre prima în producție în luna ianuarie, nimeni nu se va mira. Se întîmplă! Marea calitate a unui plan este să fie simplu, adaptabil, împrejurărilor și nu preconceput osificat.

Așadar pe genericul căror filme se vor scrie cuvintele «o producție a anului 1978», emblemă ce va trece poate neobservată în acest an, dar a cărei valoare se va dovedi inestimabilă pentru arhivarii anului 2000... cei care nu vor prididi să cataloghează, să fișeze...? Firesc ar fi deci, să începem cu filmele care vor vorbi acelor arhivari despre realitățile anului 1978, sau astfel spus cu cele pe care ne-am obișnuit să le numim «de actualitate» (numai din comoditate și inerție s-a înlocuit prepoziția «despre» cu «de» în această atît de folosită sintagmă?).

● La Casa 4 a intrat în producție în toamna '77: **Nuntă bătrînă,** un film care decupează din peisajul unui sat contemporan viața unei familii de țărani. Spiritul de real și profund interes,pe care îl manifestă eroii filmului în problemele obștei, conduce firesc la imaginea de ansamblu a vieții satului din zilele noastre. Scenariul: Al. și Ion Brad. Regia: Virgil Calotescu. Imaginea: Vivi Drăgan. Costume: Oltea Ionescu. Scenografia: Mihai Beciu. În rolul principal Mircea Albulescu.

● **Avaria** (Casa 1): o luptă eroică cu timpul, pentru a reduce la jumătate perioada de redare în folosință a capacităților de producție avariate într-un mare combinat industrial. De fapt o luptă cu inerția, cu neîncrederea, cu rutina soluțiilor comode, cu subaprecierea potențialului uman. O înfruntare de mentalități și concepții într-o situație limită, iar la capătul ei izbîndă: oamenii, comuniștii au fost la înălțimea imperativului momentului, neprecupețind nici un efort, sacrificînd

Tot talentul, tot entuziasmul în slujba unor filme demne de «Cîntarea României»

Epopeea națională se va îmbogăți cu pelicule de real interes ca: *Vlad Țepeș, Aurel Vlaicu, Întoarcerea lui Lăpușneanu, Comuna din Scăieni, Cronica unor împărați desculți, Ecaterina Teodoroiu*

●

Actualitatea noastră se va regăsi în filme ca: *Nunta bătrînă, Avaria, Septembrie, Gustul și culoarea fericirii, Băieții care aduc ploaie și lumină, Torentul, Audiența, Soarele și luna, Clipa*

din vremea dictaturii regale. Dinu Cocea va transforma figura legendară a Ecaterinei Teodoroiu în erou de film, Andrei Blaier și Iosif Demian vor încerca în **Urgia** să ne ofere o imagine a traumelor și suferințelor cumplite provocate de război; în sfîrșit, Dan Pița, Mircea Veroiu, Alexa Visarion, Dinu Tănase și Maria Callas-Dinescu pornesc în filmele lor de la (în ordine) **Bietul Ioanide** de G. Călinescu, **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război** de Camil Petrescu, **În vreme de război** de I.L. Caragiale, **Dr. Poenaru** de Paul Georgescu și **Dumbrava minunată** de M. Sadoveanu, unii păstrîndu-se strict în limitele noțiunii de ecranizare, alții modificînd sensibil substanța modelelor literare.

Filmul de actualitate se anunță — deocamdată — reprezentat de 7 titluri. Alexandru Tatos analizează drama înstrăinării, pornind de la povestea unei fete atrasă de mirajul societății de consum, care va descoperi prin proprie experiență, adevărul, despre două lumi; Ștefan Roman se cantonează în mediul unui mare combinat industrial, urmărind ciocnirea dintre două mentalități despre muncă, despre datorie, pe fondul eforturilor eroice ale colectivului pentru remedierea efectelor unei avarii; în **Gustul și culoarea fericirii** Felicia Cernăianu ne propune figura unui «om al șantierelor», invitîndu-ne să meditățm mai adînc la adevărul potrivit căruia criteriul suprem de apreciere a oamenilor trebuie să fie faptele lor, gradul de angajare, competența și pasiunea cu care se dăruiesc muncii. Timotei Ursu își va realiza un vechi proiect, povestindu-ne istoria tragică a unui tînăr sedus de sclipirile mincinoase ale traiului ușor, victimă a unui moment de rătăcire; Virgil Calotescu își va urmări eroii din **Ultima noapte a singurătății** în noul său film **Nuntă bătrînă** a cărui acțiune se petrece după zece ani; Andrei Călin Băleanu ne va oferi un film

tot ce se cheamă interes personal, autodepășindu-se... Scenariul: Dorel Dorian. Regia: Ștefan Traian Roman. Scenografia: Victor Țapu. Costume: Gabriela Ricșan. Imaginea: Octavian Basti. Muzica: Gabriel Mărgărit. Din distribuție: Mircea Albulescu, Ștefan Iordache, Emil Hossu, Ilarion Ciobanu, Draga Olteanu Matei, Ion Dichiseanu, Tora Vasilescu, Colea Răutu. Filmul a intrat în producție în anul 1977.

● **Septembrie** (Casa 5): un film cu și despre tineri. Un semnal de alarmă adresat tinerilor care-și amînă deciziile și responsabilitățile. Un SOS receptat prea tîrziu de chiar emițătorul lui. Filmul (cu morala conținută și nu adăugată) urmărește consecințele nefaste ale unui act nechibzuit, într-o perioadă de cumpănă din viața unui adolescent. Scenariul și regia: Timotei Ursu, după un subiect de Adrian Dohotaru. Imaginea: Marin Stanciu. Scenografia: Margareta Moldovan. Costume: Zemleny Csaba. Muzica: Adrian Enescu. Primii 700 de metri erau trași în luna septembrie 1977.

Din filmele care-și așteptau intrarea în producție la sfîrșitul anului 1977, aflate deci în diferite faze de lucru, dar înscrise ferm în același capitol fierbinte: «actualitatea»:

● **Gustul și culoarea fericirii** (Casa 1), un film despre pasiunea, probitatea și spiritul de înaltă responsabilitate al constructorilor noștri. Evoluția unui tînăr inginer din momentul în care se angajează ca diriginte al șantierului de construcții a unei țesătorii moderne. Ce fel de om este acest inginer? Bun profesionist, energic, promotor al noului, incomod prin intransigența pe care o manifestă în lupta cu inerția și incompetența, deci numai bun să se arunce în căutarea gustului și culorii fericirii. Scenariul: ing. Gheorghe Manole. Regia: Felicia Cernăianu.

● **Băieții care aduc ploaie și lumină** (Casa 3). Inspirat din viața șantierelor de muncă voluntară ale tineretului din anii 1976—1977, filmul încearcă să răspundă la o întrebare dificilă: ce i-a adunat pe acești tineri în barăcile șantierului, de unde vin și ce-i însuflețește în munca dăruită, care înseamnă și angajare, și educație, și sacrificiu, și răsplată? O meditație despre viața noastră în răspunsurile ei de fiecare zi: solidaritate umană, căldură tovărășească, tehnică în slujba fericirii și nu invers. Scenariul și regia: Mihai Constantinescu.

● **Torentul.** Titlul nu conține numai o metaforă, e vorba chiar despre șantierul unei hidrocentrale. Scenariul: Pop Simion. Regia: Costin Azimioară.

● **Audiența** (Casa 5). Subiect din lumea satului socialist. Scenariul: Ion Buznea, George Cornea. Regia: George Cornea.

● **Soarele și luna** (Casa 5). Scenariul: Dumitru Carabăț; Regia: Nicolae Oprițescu.

● **Clipa** (Casa 5). Scenariul: Dinu Săraru. Regia: Gheorghe Vitanidis. Ecranizarea cunoscutului roman,

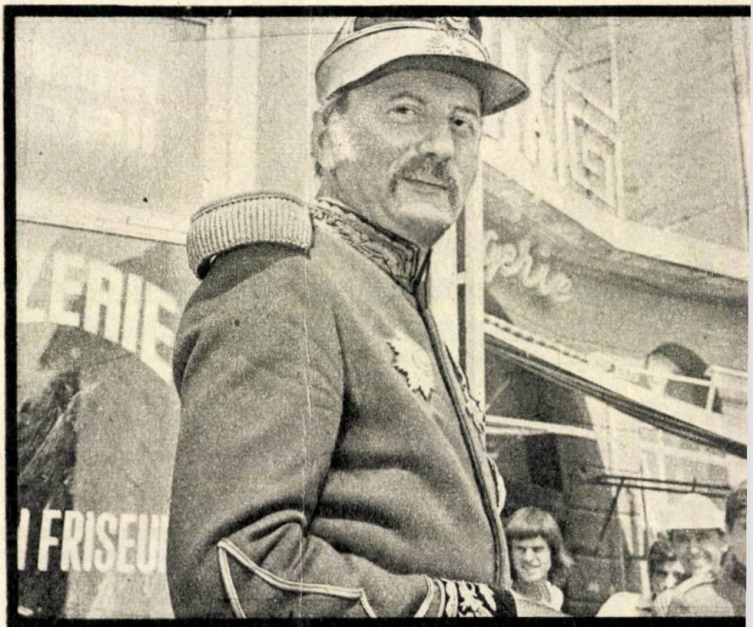
(Continuare în pag. 22)

ispirat din viața tineretului universitar iar Mihai Constantinescu, prin **Băieții care aduc ploaie și lumină**, pătrunde în lumea tinerilor de pe marile șantiere ale muncii patriotice.

Un ultim capitol al enumerării noastre cuprinde comediile, filmele de acțiune și divertisment și este ilustrat de **Eu, tu și Ovidiu**, regia Geo Saizescu, **Nea Mărin miliardar**, regia Sergiu Nicolaescu, **Profetul, aurul și ardelenii**, în regia lui Dan Pița, **Melodii, melodii** de Francisc Munteanu, **Spaima de la miezul nopții** de Mircea Mureșan și **Cianura și picătura de ploaie** de Manole Marcus.

Cerînd scuze cititorului pentru această lungă, dar considerăm noi, necesară citare, să vedem ce ne «spune» lista titlurilor și autorilor

Sare în ochi, de la bun început, concluzia că cinematografia noastră a ajuns la o capacitate de producție neatinsă pînă acum, judecînd după numărul impresionant de filme istorice, dificile prin anvergură și complexitate. Chiar dacă pe ecranele lui '78 se vor întîlni, practic, roadele unui an și jumătate de producție, nu se poate să nu remarcăm faptul că **Pentru patrie** (2 serii) consacrat Independenței a fost realizat concomitent cu **Vlad Țepeș** (2 serii), **Aurel Vlaicu, Cronica unor împărați desculți, Dr. Poenaru, Urgia** — pentru a nu cita decît pe cele mai grele. Și nu se poate să nu subliniem că se pregătește intrarea, aproape concomitentă, a unui alt lot de filme cu mare investiție de efort: **Lăpușneanu, Comuna din Scăieni, Ecaterina Teodoroiu, Bietul Ioanide** etc. Nu am început considerațiile noastre cu această remarcă nici dintr-o subapreciere a problemelor de conținut, nici din dorința de a flata baza tehnică și de producție a cinematografiei noastre, ci pentru a vă propune să urmărim



Un film care evocă lupta pentru cucerirea independenței de stat a României, *Pentru patrie* de Sergiu Nicolaescu

telex perspectivă

(Urmare din pag. 21)

proiect incitant, ce a poposit pe mesele de lucru a numeroși regizori...

Gîndindu-ne la aceiași arhivari ai anului 2000, aplecați deasupra bobinelor din 1978, nu putem să ignorăm faptul că uneori un film istoric poate să spună mai mult despre timpul în care a fost realizat decît chiar unul cu un subiect din stringenta actualitate a acelui timp. Căci ce altceva este acea viziune a autorului asupra faptelor istorice evocate, decît un mesaj adresat istoricilor viitorului? «Iată ce gîndeam noi atunci despre»... Ce poate defini mai exact și mai adevărat spiritul unui anume timp, decît meditația oamenilor ce au trăit atunci, ideile care i-au preocupat și i-au însuflețit? Noi trăim astăzi un timp în care meditația asupra istoriei asupra trecutului de luptă al poporului nostru, cunoaște o incandescență fără precedent. Iată deci noile pagini pe care 1978 le va înscrie în epopeea națională cinematografică.

● **Vlad Țepeș** (Casa 5) Filmul își propune, o dată cu reconstituirea spiritului epocii, reașezarea în adevărată și dreaptă lumină a uneia din cele mai complexe, mai dramatice figuri ale istoriei noastre. O replică convingătoare la o pseudo-literatură și filmografie tendențioasă, denigratoare. Două serii. Scenariul: Mircea Mohor. Regia: Doru Năstase. Muzica: Tiberiu Olah. Montaj: Adina Georgescu-Obrocea. Scenografia: Guță Știrbu, Imaginea: Aurel Kostrakievici, George Cricler. Costume Ileana Oroveanu. Dintr-o distribuție numeroasă amintim pe: Ștefan Sileanu în rolul principal, Al. Repan, Ernest Maftei, Emanoil Petruț, Sorin Lepa, Teofil Vilcu, Petre Gheorghiu-Dolj, Nae Gh. Mazilu, Petre Simionescu.

● Același caracter polemic la adresa unei viziuni acreditate de tradiția literară (în acest caz nuvela lui C. Negruzzi) și de istoriografia romantică a secolului trecut, îl întîlnim în filmul Mălvinei Urșianu (scenariul și regia) **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** (Casa 3). În locul acelui voievod neîndurător, patologic crunt și violent, filmul va prezenta un Alexandru Lăpușneanu salvator al Moldovei, într-un moment de cumplită criză politică și socială. Vor fi curmate capete și se vor agita caftane neliniștite, dar va apare limpede faptul că acele comploturi boierești pe care Lăpușneanu le pedepsește cu asprime erau de fapt acțiuni trădătoare ale forțelor politice retrograde, ce doreau să înfeudeze țara unor puteri străine.

● Aspirația de a lumina o pagină de istorie mai puțin cunoscută i-a însuflețit pe scenariștii Florian Avramescu și Nicolae Dragoș în temerara întreprindere de reconstituire a Falansterului de la Scăeni — prima încercare de aplicare în practică a ideilor socialismului utopic. Filmul evocă o personalitate de primă mă-

Tot talentul, tot entuziasmul în slujba unor filme demne de «Cîntarea României»

împreună — public, producători, factori de decizie — CALITATEA filmelor de acest tip realizate în paralel, atunci cînd ele vor fi supuse aprecierii publice, și să ne întrebăm dacă, pe lîngă satisfacțiile pe care nu ne îndoim că ni le vor oferi, nu este cazul să judecăm eventualele neîmpliniri și prin prisma unei insuficient de judicioase programări în producție a peliculelor de mare complexitate. Iar dacă ținuta lor va fi ireproșabilă, așa cum o dorim din tot sufletul, n-ar strica să privim alături, în «ograda» filmului de actualitate, pentru a constata dacă nu cumva realitatea, problemele zilelor noastre și oamenii zilelor noastre nu merită un procent mai mare din investiția și eforturile cinematografiei — inclusiv din partea producției de film — tocmai pentru a face din aceste filme documente convingătoare și expresive ale epocii. Este, desigur, o sugestie pentru anul și anii următori. Evident, nu spunem toate acestea pentru a crea sau întreține false tensiuni între filmul istoric și filmul de actualitate, laturi inseparabile și la fel de importante ale cinematografiei noastre; dorim numai să subliniem necesitatea judecării mai gospodărești și realiste a posibilităților de care dispune, spre binele filmelor, deci al spectatorului. Dar să închidem această lungă paranteză de sugestii metodologice și să revenim la ce ne spune repertoriul.

Tematic, evantaiul este deosebit

Se va regăsi tineretul universitar în *Băieții care aduc ploaie și lumină* de Andrei Cătălin Băleanu? Sperăm că da!

rime în istoria gîndirii filozofice și politice românești, Theodor Diamant, care rămîne și unul dintre cei mai importanți socialiști utopici ai Europei secolului al XIX-lea. Printre celelalte personaje atestate istoric, care vor prinde viață pe ecran: boierii Golești, Ion Ghica, Heliade Rădulescu, Emanoil Bălăceanu, tînărul Nicolae Bălcescu. Regia: Savel Stiopul. Muzica: H. Maiorovici.

● Un alt film-portret a cărui narațiune e centrată în jurul unui personaj erou: **Ecaterina Teodoroiu** (Casa 1). Autorii își propun să scoată în evidență trăsăturile de caracter care au făcut dintr-o fată simplă de țărani din Vădenii Gorjului, o eroină de prim plan a istoriei neamului românesc. Un exemplu înălțător de dăruire pentru idealul de veacuri al poporului nostru: unitatea și neatîrnarea țării: Scenariul: Mihai Opriș și Vasile Chiriță. Regia: Dinu Cocea. Reținem și declarația autorilor în insertul de pe prima pagină a scenariului: «Închinăm acest film femeii române pentru spiritul ei de dăruire și dragoste de țară de care a dat dovadă de-a lungul zbuciumatei istorii a neamului nostru».

● Se mai prefigurează la sfîrșitul anului '77: un film despre sacrificiul eroic al țăranilor din satul Moisei împotriva trupelor hitleriste și horthyste (Casa 4). Scenariul: Nicolae Jianu. Regia: Virgil Calotescu; un film despre mișcările revoluționare ale anului 1848 (Casa 5). Scenariul în curs de elaborare: Petre Sălcudeanu; un film despre luptele de la Mărășești (Casa 5), scenariul Vintilă Corbu, Eugen Burada, Sergiu Nicolaescu, regia: Sergiu Nicolaescu; un film despre lupta clasei muncitoare pentru unitate politică la începutul secolului al XX-lea — personajul principal fiind activistul și propagandistul Ștefan Gheorghiu (Casa 3), scenariul: Ion Pavelescu, Mihai Creangă, Șerban Creangă, Ștefan Creangă, regia: Șerban Creangă.

● Ecranizările, ca de obicei la loc de cinste. Cîteva nume de prestigiu ale literaturii noastre vor figura în 1978 pe genericul unor filme de mult așteptate. Mihail Sadoveanu va fi prezent pentru tinerele generații de spectatori prin intermediul a două ecranizări: **Nada florilor** (Casa 5). Romanul cu același titlu și alte povestiri («Cîntecul mioarei», «La noi la Viișoara») au servit ca sursă de inspirație scenaristului C. Mitru. Un film pentru copii și tineret. Momente ale începuturilor mișcării socialiste în România, formarea unei conștiințe progresiste a unui viitor militant. Eroul filmului: Ilieș, un copil de 15 ani, cu valențe autobiografice. Cadrul natural în care se vor desfășura filmările nu va constitui doar decorul, ci de multe ori — așa cum se întîmplă în proza lui Sadoveanu — va avea... rolul principal. Regia: Constantin Vaeni.

● **Dumbrava minunată:** Filmări combinate, muzica lui Gheorghe Zamfir, o Lizucă și-un Patrocle ce

(Continuare în pag. 24)

Festivalul «Cîntarea României» permanență a climatului de muncă și creație

de bogat; momentele și personalitățile evocate sînt de prim plan, ca importanță și semnificații, cuprinzînd epoci extrem de diferite. Ecranizările se îndreaptă spre piscuri de necontestat ale literaturii române, iar cînd aleg dintre scriitorii contemporani, o fac cu mînă sigură. Merită subliniat că un condei de talia lui Eugen Barbu va ajuta pe Dan Pița să dea viață filmică lumii lui Ioanide, realizînd scenariul după atît de cunoscuta operă călinesciană; este, dacă vreți, un indiciu al seriozității și tematicei cu care cineaștii își pregătesc succesul în confruntarea cu publicul. Actualitatea oferă și ea cîteva puncte de real interes. Uzina și șantierul, față de care filmul nostru are datorii vechi și doar în parte onorate, ni se propun cu subiecte interesante; satul apare, din păcate, destul de anemic reprezentat — sub raport cantitativ — în titlurile din 1978. În schimb, tinerii se vor regăsi, cu problemele și preocupările lor, în cîteva pelicule, fapt întru totul lăudabil. Să mai notăm că ni se anunță cel puțin trei comedii, dintre care două muzicale, 2—3 filme polițiste și primul «western» al cinematografie noastre, **Profetul, aurul și ardelenii.**

Cum vor fi toate aceste filme? Ei, aici avancronica nu poate să nu se apropie de prognoza meteorologică, pe care o invocam la începutul acestor rînduri. Uneori, pînă și un film **văzut** recoltează aprecieri contradictorii; cum să ne încumetăm, așadar, a ne pronunța asupra a 25—30 de filme viitoare? Există, totuși, premize chiar și pentru un

Înaintea oricărei alte precizări: *Aurel Vlaicu* a fost un f greu de realizat. Dar s-a realizat

telex perspectivă

(Urmare din pag. 23)

vor fi așteptați la probe. Ceahlăul și ținutul Neamțului — surprinși «pe viu». Scenariul: Draga Olteanu-Matei. Regia: Maria Callas-Dinescu.

● O lectură contemporană a prozei de inspirație socială a lui I.L. Caragiale (în principal nuvela «În vreme de război»). Cazul de alienare a unui hangiu îmbogățit de război, în contrast cu condițiile de existență ale celor mulți, țărani mințiți, înșelați și asupriți. Scenariul și regia: Alexa Visarion. Imaginea Nicu Stan. Din distribuție: Valeria Seciu, Liviu Rozorea, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Elisabeta Jar-Rozorea.

● Dintre romanele lui George Călinescu, după **Felix și Otilia**, a venit rîndul lui **Ioanide.** Scenariul: Eugen Barbu. Regia: Dan Pița. Decoruri: Virgil Moise. Costume: Svetlana Șchiopu. Film intrat în producție în toamna lui 1977. Două serii.

● Proza lui Camil Petrescu (liniile principale fiind preluate din romanul «Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război») a inspirat scenariul **Între oglinzi paralele.** Film de autor: Mircea Veroiu, scenariul și regia (Casa 5).

● Două vîrfuri ale dramaturgiei clasice românești în două ecranizări, aflate în stadiul de proiect în toamna lui 1977: **D-ale carnavalului** (Casa 4). Scenariul și regia: Lucian Pintilie și **Coana Chirița** (Casa 5). Scenariul: Draga Olteanu-Matei.

Despre niciuna dintre ele nu se vorbește ca despre teatru filmat, și nici despre transferuri între arte apropiate, ci ca despre două scenarii de film.

Poate că pînă la acel ipotetic catalog de arhivă al anului 2 000 vor apare și alte versiuni, știut fiind că ecranizările devin și mai interesante, cînd se confruntă puncte de vedere, cînd se oferă... oglinzi (paralele sau nu). S-ar putea astfel concretiza (e drept eșalonată în timp) și inițiativa acelui concurs de scenarii în cazul unei ecranizări importante.

Ce filme stîrneau rîsul spectatorilor din anul 1978 se va întreba poate același prezumtiv arhivar? Putem fi liniștiți. Nu-i va fi greu să afle. S-ar părea că 1978 va fi un an bogat în comedii.

● Am adăuga la acest capitol al filmelor de divertisment un film polițist (să mai vorbim despre penuria de mostre autohtone ale genului?) **Cianura și... picătura de ploaie** (Casa 3). Scenariul: Virgil Mogoș și Manole Marcus. Regia: Manole Marcus.

● Comediile Casei 1: **Melodii,**

Tot talentul, tot entuziasmul în slujba unor filme demne de «Cîntarea României»

..La fel de greu de realizat a fost și *Vlad Țepeș* (regia Doru Năstase), dar despre acest personaj istoric așteptăm demult un film

început de judecată globală de valoare. Cea mai importantă: cu una sau două excepții (dintre care cea mai regretabilă mi se pare absența lui Lucian Bratu), aproape toți regizorii care puteau da opere interesante vor răspunde prezent la «apelul» stagiunii 1978. Trebuie, astfel, salutată revenirea Malvinei Urșianu, a lui Geo Saizescu, a lui Mircea Mureșan, după perioade mai lungi sau mai scurte de «tăcere». Se anunță, apoi, debuturi foarte interesante. Unul dintre «vîrfurile» generației tinere de regizori din teatre, Alexa Visarion, își încearcă norocul în film; și pentru că «norocul e cum și-l face omul», mare minune să nu reușească...; Iosif Demian, un strălucit reprezentant al «noului val» de operatori de imagine, va debuta în regie, lucru pe care-l va face și «documentarista» Felicia Cernăianu. Aproape ca un debut trebuie considerat și filmul lui Timotei Ursu, care trebuie să confirme acum promisiunile conținute, cîndva, în primul său film.

...Așadar, cum vor fi filmele lui 1978? Să răspundem, în final, cu optimismul, dar și cu prudența învățată de la meteorologul de serviciu: nici o cinematografie din lume nu a avut, vreodată, 365 de zile, una după alta, cu cer senin. Totul este — și cititorii pot fi siguri că se face **totul** — ca media «zilelor frumoase» din anul cinematografic 1978, să fie mai ridicată, iar cîteva, cît mai multe din aceste zile însorite, să strălucească.

Ion BUCHERU

melodii — scenariul și regia: Francisc Munteanu. Muzica: Temistocle Popa. Roluri scrise special pentru Margareta Pîslaru și Nea Mărin. Formații de amatori în căutarea consacrării, dar nu cu orice preț.

● **Singur printre prieteni** — o demonstrație a neadevărului conținut în titlu. Cîteva concluzii: imposibilitatea izolării de colectiv, necesitatea dezvoltării multilaterale, armonioase, a fiecărui tînăr. Scenariul: Dumitru Solomon. Regia: Al. Tatos.

● O specie de comedie mai puțin abordată, fiind întotdeauna cu două tăișuri: satira. La Casa 3, **Eu și restul lumii.** Concepții și atitudini mic-burgheze luate la goană și nimicite. Nu e prima dată cînd Teodor Mazilu își îndreaptă satira împotriva oamenilor care transformă un fleac într-o dramă, împovărîndu-și propria lor existență și a celor din jur cu false probleme. O pledoarie pentru echilibru, bun simț, firesc și măsură în relațiile dintre oameni. Scenariul: Teodor Mazilu: Regia: Lucian Mardare.

● O comedie care nu are nevoie de nici un comentariu și de nici o reclamă: **Nea Mărin miliardar** (Casa 4). Scenariul: Eugen Burada, Vintilă Corbu, Amza Pellea. Regia: Sergiu Nicolaescu.

● **Fotbal** (titlul indică subiectul, sursa de inspirație și... suporterii). Scenariul: Mircea Radu Iacoban. Regia: Andrei Blaier (Casa 4). Și tot la Casa 4 — **Din cauza ta, geloaso.** Scenariul: Puiu Călinescu, Carol Corfanta. Regia: Carol Corfanta.

N-ar fi fost minunat ca privirea aceasta de ansamblu să fie de fapt acel lunar «telex» al revistei «Cinema»? Adică telegrame expediate de acum pentru 1978? Valabile nu doar de la o lună la alta, ci de la un an la altul? Adică să se îndeplinească proiectele toate și întocmai? «Fie ca profetul să fie una și aceeași persoană cu făptuitorul» spune un personaj celebru dintr-un roman și mai celebru, «Moby Dick». Parafrazîndu-l, am putea dori pentru anul 1978 ca Buftea și Casele de filme, nu să fie una și aceeași persoană (nu se poate și nici n-ar fi bine), dar să fie mereu solidare la bine și la... mai puțin bine.

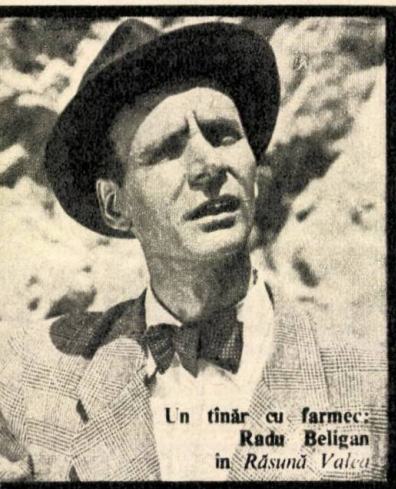
Iar creatorilor ce le putem dori? Ca între aceste proiecte și materializarea lor, între scenarii și filmele anului 1978, să nu intervină nimic altceva, decît... transfigurarea artistică.

Și, deși se spune că cineaștii nu cred în posteritate, le urăm succes în 1978 ca și în... 2000!

R. PANAIT

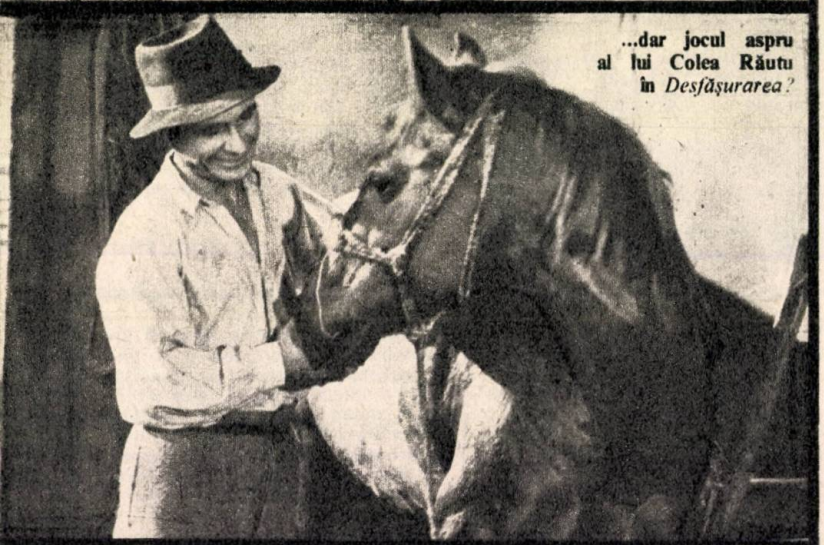
privind înapoi cu mîndrie

Actorii anilor și Actorii anului



Un tînăr cu farmec: Radu Beligan în *Răsună Valea*

Cine poate uita surîsul trist al Silviei Popovici în *La mere?*



...dar jocul aspru al lui Colea Răutu în *Desfășurarea?*

Incontestabila lor contribuție la reușita *Morii cu noroc*: **Ioana Bulcă, Constantin Codrescu, Geo Barton**

Cinema

Noi, cronicarii, rămînem mereu datori actorilor. Aceasta se întîmplă de cînd lumea și pămîntul (de cînd lumea cinematografului, firește, și pămîntul ei), aceasta este, cumva, o boală a criticii de film, aceasta este... situația. Anii trec, actorii apar și dispar de pe ecrane, trecînd dintr-un rol în altul cu pasiunea neostenită a descoperitorilor de americi sufletești, lăsînd în conștiința spectatorilor urme durabile, adesea de neuitat; în cronicile noastre de film, însă, nu o dată, munca lor — lungi zile de nesomn creator, întrebări și răspunsuri, freamăt de gînd, risipă de talent și fantezie, artă — munca lor adesea literalmente grea, chiar supraomenească, rămîne consemnată într-un colț de frază, într-o paranteză, într-un etcetera universal valabil (din care, firește, nu lipsește niciodată nimic)...

Socotitori autorizați au calculat, de pildă, că un interpret al lui Hamlet, pe scenă (marea majoritate a actorilor de film, în paralel cu creațiile de film, joacă teatru, la propriu, uneori chiar seară de seară, alteori nu neapărat seară de seară și nu neapărat Hamlet de Hamlet, dar joacă și teatru, așa încît exemplul nu mi se pare deplasat), un interpret al lui Hamlet deci pierde din propria greutate între 800 de grame și un kilogram în fiecare reprezentație. Despre «antrenamentul» actorilor s-a mai scris, el este absolut necesar în activitatea artistică, dar el nu răspunde, practic, decît unei singure «reguli» actoricești, regula — să-i zicem — sportivă. Dar cîte alte reguli nu presupune autenticul act creator? Regula «de politețe», în primul rînd, aceea de a se face înțeles. Apoi regula autenticității, regula adevărului, regula prezentului, regula auto-controlului, regula transpunerii, regula decontractării, regula concentrării, regula voinței, regula sincerității, regula... și cîte și mai cîte alte reguli, scrise (ce frumos scria despre ele, cîndva, Jean-Louis Barrault) și nescrise ale travaliului actoricesc.

Într-un fel, fiecare nou personaj, pentru orice actor, înseamnă parcurgerea acestui drum, mereu, de la capăt... pînă la capăt. Aceasta dintr-un motiv elementar: două personaje nu se aseamănă, nu pot să se asemene, unul cu celălalt, decît — eventual — «în linii mari». Dar numai din «linii mici», din mul-

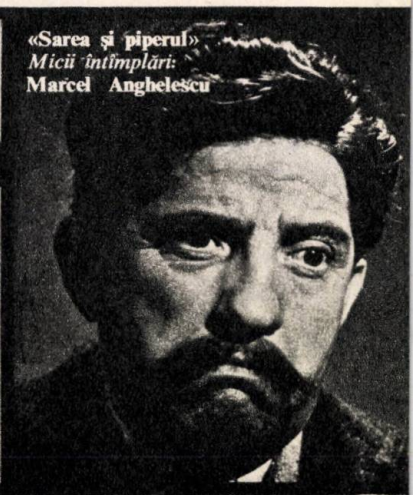
Avem actori minunați, dar critica se ocupă mai mult de regizori și amînă mereu gîndul despre interpreți. E timpul să echilibrăm situația

te, multe linii mici, poate fi făcut un rol mare. Actorii noștri știu asta foarte bine, o dovedesc în repetate rînduri, prin rolurile lor cu adevărat mari. Avem actori minunați, o știm — la rîndul nostru — foarte bine, numai că datoriile criticii față de ei cresc mereu, nu știu cum se face, mereu reportăm gînduri despre ei pentru cronica viitoare, și în cronica viitoare facem la fel, și așa mai departe, și așa mai departe pînă... prea departe. Deși — cu tot respectul necesar pentru creația regizorală, pentru contribuția scenaristului și a tuturor realizatorilor angajați în munca de elaborare a unui film — știm încă de la Shakespeare, dacă nu cumva mai dinainte, că actorii sînt, de fapt, cronica vie și prescurtată a vremii. Lăsăm, pentru moment, de o parte, la fel de adevăratul adagiu chaplinian conform căruia «cel mai delicat instrument din lume este un actor. Îl poți distruge cu cîteva cuvinte».

Dacă parcurgem scurta, dar totuși cuprinzătoarea istorie a filmului românesc, vom putea constata cu ușurință că multe pelicule își datorează persistența în memoria noastră, cu precădere, actorilor. Ca să nu mai punem în discuție cazul unor filme de mult uitate, uitate uneori încă «din plecare», care mai transmit totuși peste ani, peste decenii, gestul unui actor, clipa de adevăr a unei interpretări menite să învingă timpul; subiectele multor filme le-am uitat de mult, uneori încă «din plecare», dar ne-au rămas din ele, peste ani, un zîmbet, o privire, o compoziție, tonul unei replici... Revenind totuși la filmele care au rămas: multe din ele, cum spuneam, au învins timpul și prin personajele lor, chiar dacă replicile dialogului mai scîrțîiau cîteodată, chiar dacă «situațiile de viață» nu aveau întotdeauna viață în ele, chiar dacă din «ființa» rolurilor nu lipsea schema; actorii, însă, le-au șlefuit cu migala talentului lor, le-au dat suflet din sufletul lor, viață din viața lor...

Să mergem pe firul unei (relative) cronologii a cinematografiei noastre socialiste, dinspre ieri spre azi, oprindu-ne din loc în loc. Vă mai amintiți de tînărul muncitor din **Răsună valea**, cel cu chip și farmec de Radu Beligan, care deprindea din lecțiile nu lipsite de miez ale șantierului prețioase lecții de viață? Imaginea de mult dispărutului Con-

Vă amintiți tonul autentic al lui Iurie Darie din filmul *Pe răspunderea mea?*

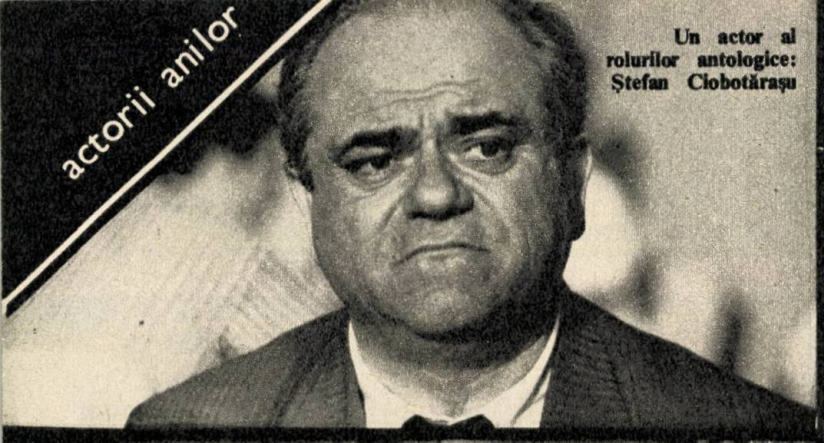


«Sarea și piperul» *Micii întîmplări:* **Marcel Anghelescu**

D'ale carnavalului **a rămas în memorie datorită lui Birlic și Giugaru**

Adevărurile psihologice și mesagerii lor: Liviu Ciulei, Irina Petrescu și Lazăr Vrabie *(Valurile Dunării)*

actorii anilor



Un actor al rolurilor antologice: Ștefan Ciobotărașu

Firescul lui Petrut în Tudor și prestanța lui Vraca în Brîncoveanu

Ce-ar fi fost personajele din *Cînd primăvara e fierbinte* fără Ernest Maftei, Olga Tudorache și Emil Botta?

Nu-i putem despărți pe Mihăilescu-Brăila și pe Ion Caramitru de *Comoara din Vadul Vechi*

stantin Ramadan a rămas puternic întipărită în amintiri ca o efigie, scoasă din cadrele acelea îngălbenite de vreme ale unui alt film al începuturilor, **În sat la noi.** A venit apoi **Desfășurarea** și portretul lui Ilie Barbu, țăranul la răscruce de drumuri, din literatura lui Marin Preda, s-a suprapus pînă la confundare cu chipul protagonistului Colea Răutu, și cu liniile aspre ale jocului său de mare autenticitate. Erau anii începuturilor, filmul nou își dibuia încă mersul, dar actorii și personajele lor devansau, prin consistență, epoca...

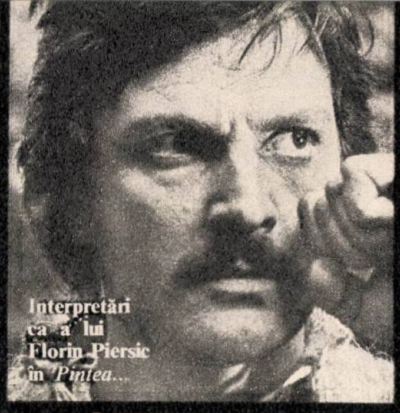
Poate fi uitat surîsul trist al Silviei Popovici din **La mere?** Sau zîmbetul antrenant al lui Iurie Darie din **Pe răspunderea mea?** O capodoperă ca **Moara cu noroc** care, la timpul său, deschidea noi orizonturi gîndirii cinematografice românești, nu-și datorează, oare, trăinicia și jocului de mare forță realistă și dramatică al protagoniștilor Constantin Codrescu, Geo Barton și Ioana Bulcă, în personajele clasice ale literaturii lui Slavici? Sau regretatul Marcel Anghelescu nu era el «sarea și piperul» înțeleptei comedii **O mică întîmplare?** Birlic, Giugaru, Vasilica Tastaman n-au salvat, oare, tot ce se putea salva din viziunea cinematografică simplificatoare a adaptării (pe care am dori-o reeditată sub alte auspicii creatoare) după **D-ale carnavalului?** Sînt, toate acestea, întrebări cu răspuns sigur, cu răspunsuri-argumente.

Treptat, realismul investigației cinematografice a devenit un prețios bun cîștigat al filmului național. Actorii — pe lîngă regizori și scenariști — au avut o contribuție decisivă la această reușită. Liviu Ciulei, Irina Petrescu și Lazăr Vrabie au conferit personajelor din **Valurile Dunării** forța unor durabile adevăruri psihologice. Ernest Maftei și Eugenia Bosînceanu, în **Cînd primăvara e fierbinte,** au pus apă-

sată pecete de autenticitate pe eroii lor de la hotar de ere. Un actor de talia lui George Calboreanu explodă, vulcanic, în **Setea,** film care marcă și debutul esențialmente cinematografic al lui Ilarion Ciobanu. Personajul din **Lupeni '29** al lui Ștefan Ciobotărașu — actorul care, între **Desfășurarea** și **Așteptarea** a lăsat zeci și zeci de roluri, numai și numai antologice — rămîne, peste timp, ca un simbol al iubirii de adevăr și dreptate.

Cu trecerea anilor, filmul românesc, diversificîndu-și zonele tematice și artistice, ne va fi tot mai greu să alegem popasurile. Dar nu se impun, oare, de la sine creațiile unor actori ca Emanoil Petruț sau George Vraca în **Tudor,** dînd viață Vladimirescului și — respectiv — Brîncoveanului? Putem despărți oare **Comoara din Vadul Vechi** de Ștefan Mihăilescu-Brăila și Ion Caramitru, **Dragoste lungă de-o seară** de Silvia Popovici și Ilinca Tomoroveanu, **La patru pași de infinit** de Silviu Stănculescu, **Un surîs în plină vară** de Sebastian Papaiani? Din **Cartierul veseliei** păstrăm una dintre primele imagini pe ecran (de fapt a treia) ale unui actor de mare subtilitate ca Toma Caragiu. Din **De-aș fi Harap Alb** rămîne jocul distins, cald, al lui Florin Piersic. Din **Gaudeamus igitur** clipele frumoase de tinerețe numite Ileana Dunăreanu, Șerban Cantacuzino.

Da, Victor Rebengiuc anunță din **Pădurea spînzuraților** cariera sa de roluri esențiale. Da, interpretării profund nuanțate a cuplului Irina Petrescu-Dan Nuțu i se datorează în mare parte «percuția» unui film ca **Duminică la ora 6.** Da, valoarea de ansamblu a unor filme ca **Golgota, Procesul alb** (în ambele, alt actor esențialmente cinematografic: Gheorghe Dinică) sau **Răscoala** consta și în valențele deose-

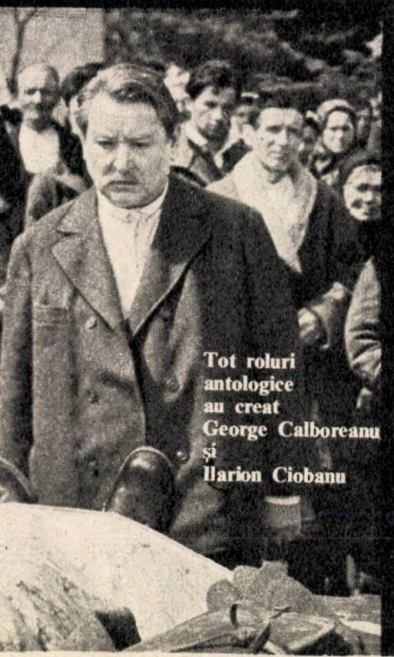


Interpretări ca a lui Florin Piersic în *Pîntea...*

...Sebastian Papaiani în *Păcală...*

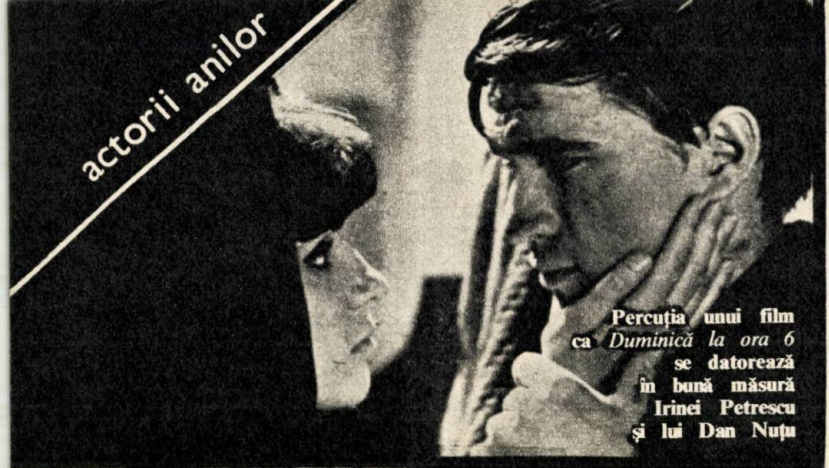
...Silviu Stănculescu în *La patru pași de infinit...*

...a Ilincăi Tomoroveanu în *Dragoste lungă de-o seară.*



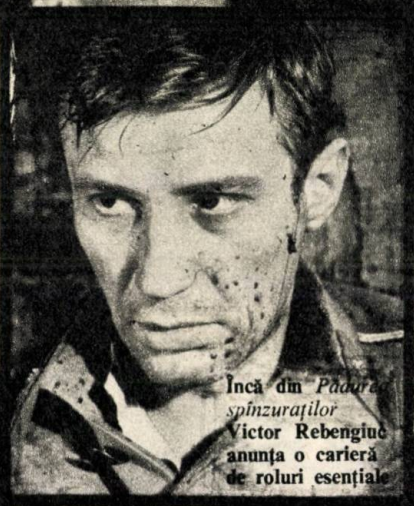
Tot roluri antologice au creat George Calboreanu și Ilarion Ciobanu

...ale lui Toma Caragiu și Mircea Albulescu rămîn adevărate repere interpretative

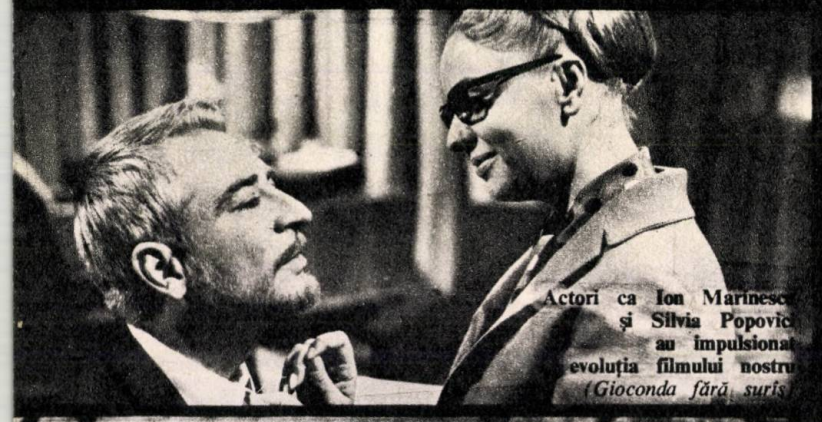


Percuția unui film ca *Duminică la ora 6* se datorează în bună măsură Irinei Petrescu și lui Dan Nuțu

Forța unui personaj se datorează și actorului său (Mihai Pălădescu în *Meandre*)



Încă din *Pădurea spînzuraților* Victor Rebengiuc anunța o carieră de roluri esențiale



Actori ca Ion Marinescu și Silvia Popovici au impulsionat evoluția filmului nostru (*Gioconda fără surîs*)

Amza Pellea și forța legendară a lui Decebal în *Dacii*

bite ale jocului actoricesc. Da, Amza Pellea, în **Dacii,** avea forța de legendă a lui Decebal. Da, Margareta Pogonat — înspre începuturile unei cariere pasionante — și Mihai Pălădescu contribuiau decisiv la forța de comunicare a unui film-eveniment ca **Meandre.** Da, Emil Botta, în rolul acela de ardere intensă din **Subteranul,** nu poate fi nicicum uitat. Da, Margareta Pîslaru a fost farmec din farmecul acelui părăsit **Un film cu o fată fermecătoare.** Da, Silvia Popovici a fost însăși **Gioconda fără surîs.** Da, actorii noștri, din toate anotimpurile filmului românesc, au făcut dovada unor calități interpretative deosebite, care au impulsionat, practic, însăși evoluția creației cinematografice spre parametri artistici din ce în ce mai ambițioși.

Să ne continuăm acest «tur de orizont» printre filmele deceniului nostru de-acuma, spre azi și spre mîine...

«Testamentul» artistic al lui Ștefan Ciobotărașu din **Așteptarea** va rămîne neîndoios un document peste ani. Chipurile noi — Emil Hossu și Monica Ghiuță — s-au impus în **Decolarea** prin curajul sincerității. O galerie întreagă de buni actori au susținut un film ca **Facerea lumii.** În **Frații,** s-au înfruntat dramatic două caractere, prin care s-au exprimat elocvent doi actori temperamental deosebiți, Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț. Amza Pellea a demonstrat că poate avea și forța de legendă a lui **Mihai Viteazul.**

Margareta Pogonat a atins o culme în *Drum în penumbră*

Din fine nuanțe psihologice au fost desenate personajele **Seratei,** de către George Motoi și György Kovacs, de toți ceilalți protagoniști ai simbolicei nopți de răscruce. Sergiu Nicolaescu și-a deconspirat vocația actoricească în **Cu mîinile curate.**

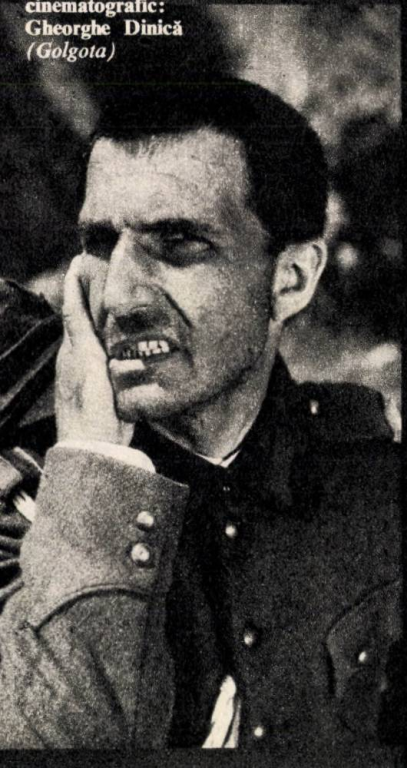
Margareta Pogonat a atins o adevărată culme interpretativă în **Drum în penumbră,** desenînd un portret de captivantă amplitudine psihologică. Adevărate bijuterii interpretative au fost, apoi, în **Felix și Otilia,** lucrate în filigram de actori consacrați — Eliza Petrăchescu, Clody Bertola, Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, Violeta Andrei — sau de interpreți neprofesioniști ca Herman Chadrower.

Cele cinci personaje dominante ale unui film puternic și adevărat ca **Puterea și Adevărul** au avut cinci «stîlpi de boltă» puternici și adevărați: Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Lazăr Vrabie. În **Ciprian Porumbescu,** Vlad Rădescu și Tamara Crețulescu au adus senin de tinerețe, ca și Adina Popescu în **Dragostea începe vineri,** ca și protagoniștii din **Despre o anume fericire.** Un film «de regizori» ca **Nunta de piatră** nu putea exista, cred (ca atare), fără senzaționalele performanțe actoricești semnate de Leopoldina Bălănuță, Eliza Petrăchescu, Mircea Diaconu. După cum stilul unui film

Ilustrate cu flori de cîmp... și cu mari actori (Eliza Petrăchescu și Carmen Galin)

Două caractere ca două stînci: Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț în *Frații*

Intensa vibrație dramatică din *Patima* ar fi fost greu de conceput fără Draga Olteanu

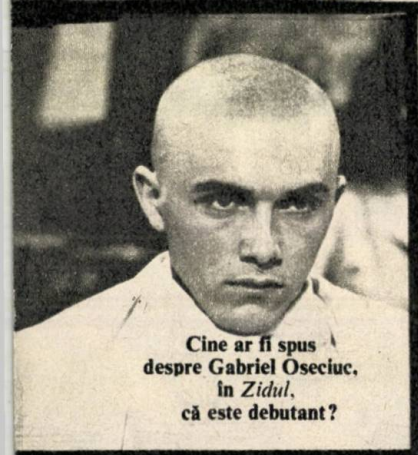


Un actor «eminamente» cinematografic: Gheorghe Dinică *(Golgota)*

Finețea nuanțelor psihologice din *Serata* și cuplul György Kovacs — George Motoi

Un film de «regizori» ca *Nunta de piatră* și performanța unei actrițe: Leopoldina Bălănuță

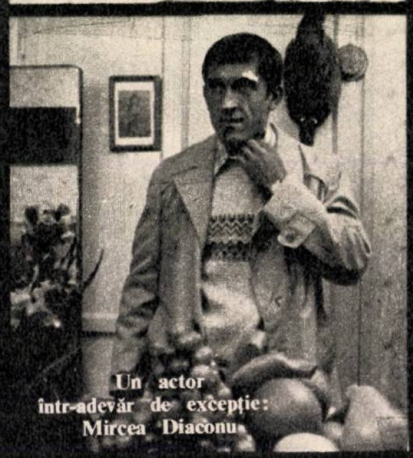
Sergiu Nicolaescu și-a descoperit vocația actoricească... *Cu mîinile curate*



Cine ar fi spus despre Gabriel Oseciuc, în *Zidul*, că este debutant?

Maria Ploae în *Dincolo de pod*: laureată a Festivalului «Cîntarea României»

O «celebritate» în vîrstă de 4 ani: Lulu Mihăescu în *Veronica*

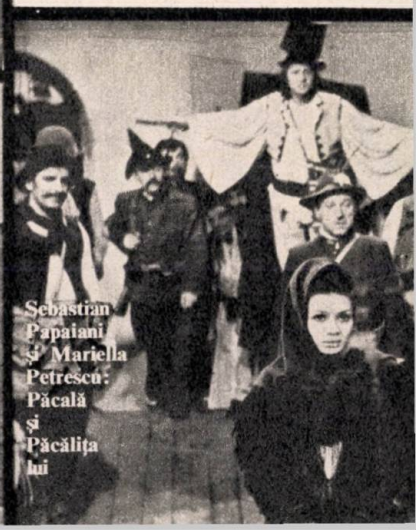


Un actor într-adevăr de excepție: Mircea Diaconu

Atmosfera copleșitoare din *Trecătoarele iubiri* și interpreții ei: Beate Fredanov și George Motoi

ca **O sută de lei** e dat de jocul actoricesc al Ilenei Popovici, de pildă, al lui Dan Nuțu, de un firesc aproape ideal. După cum forța realistă a unui film ca **Vifornița** nu poate fi desprinsă de realismul interpretării actoricesti...

Pauză de respirație: să n-o uităm pe micuța Lulu Mihăescu, pe care copiii au suprapus-o, pînă la confundare, pe imaginea personajului titular din **Veronica**. Și să mergem mai departe... Poezia unui film ca **Întoarcerea lui Magellan** ține, sigur, și de factura interpretării unor actori ca Vladimir Găitan și Mihaela Marinescu. Fără Sebastian Papaiani și Mariella Petrescu, **Păcală** și Păcălița lui ar fi existat mai greu. Atmosfera copleșitoare a unui film ca **Trecătoarele iubiri** este și rezultanta jocului actoricesc al protagoniștilor — George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi și Cornel Coman — al acelei scurte dar absolut antologice apariții, pe trist tărm de mare, a actriței Beate Fredanov, într-o compoziție «de tăiat respirația». Ar fi putut exista, oare, **Actorul și sălbaticii** fără Toma Caragiu? Alexandru Repan n-a fost, oare, un **Cantemir** memorabil? Fascinația unui film adevărat precum **Cursa** nu stă, oare, și în adevărurile de trăire ale interpreților Mircea Albulescu, Tora Vasilescu și Constantin Diplan? Nu a avut **Filip cel bun** un interpret — fără nici o exagerare — ideal în Mircea Diaconu? Performanțele actoricești din **Ilustrate cu flori de cîmp** — Eliza Petrăchescu, Draga Olteanu-Matei, Carmen Galin, Elena Albu — nu sînt ele un suport solid al pertinentei schițe de moravuri? Gheorghe Cozorici n-a consolidat — prin personalitatea-i — «scenariul» rolului lui **Ștefan cel Mare**? Marin Moraru n-a dat enorm «de la el» (si cît are de dat!) în **Toamna bobocilor**? În **Zidul**, Gabriel Oseciuc a avut cumva vreo secundă de debutant? Alte întrebări, alte răspunsuri, în sens unic: filmul românesc a avut, are și va avea(!) actori de nădejde.



Sebastian Papaiani și Mariella Petrescu: Păcală și Păcălița lui

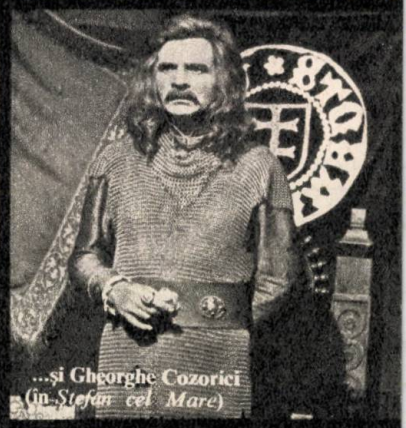
Primul festival național «Cîntarea României» a pus serioase probleme juriului menit să recompenseze cele mai valoroase creații actoricești din ultimii doi ani cinematografici. Plăcută dificultate! Un Victor Rebengiuc în **Tănase Scatiu**, un Gheorghe Dinică în **Prin cenușa imperiului**, un Mircea Diaconu în **Mere roșii**, un Florin Piersic în **Pintea**, o Maria Ploae în **Dincolo de pod**, un Amza Pellea în **Osînda** nu sînt interpretări la îndemîna «curentă» a oricăror cinematografii, au, sigur, nu numai valoare în sine, nu numai valoare afectivă, ci și valoare internațională, cum s-a dovedit de altfel. Nu o dată s-a spus, și îmi face plăcere s-o repet, filmul românesc dispune de actori cum au puține cinematografii ale lumii.

Unora le-a acordat atenția cuvenită. Pe alții i-a impus... și i-a uitat. Altora nu le-a oferit încă marile prilejuri de afirmare. Pe alții nu i-a descoperit încă. În această ordine de idei, performanța unui film ca **Buzduganul cu trei peceți**, care reunește actori de la 17 teatre din țară, este întru totul salutară. Dar am ajuns, iată, cu exemplele pe teritoriile anului recent încheiat. Nu **știu dacă a fost sau nu un «an al** actorilor» (cam toți anii filmului românesc, în paranteză fie spus, au fost și ai actorilor). Dar tocmai pentru că, încă de la început, aminteam de marile îndatoriri neonorate sau amînate ale criticii de film față de actori aș vrea să pun punct, aici, turului rapid de orizont printre actorii anilor pentru a poposi mai pe îndelete printre actorii anului 1977 și printre principalele lor roluri.

Firește, s-ar putea teoretiza mult pe tema contribuției specifice a actorilor noștri la dezvoltarea cinematografiei naționale. Dar învățătura unui adagiu mai mult sau mai puțin clasic nu este de ignorat: «Teoria nu-i grea deloc, dar practica-i și mai ușoară». În consecință, să trecem la obiect, repetînd însă precizarea că noi, cronicarii, orice am face, rămînem mereu datori actorilor...

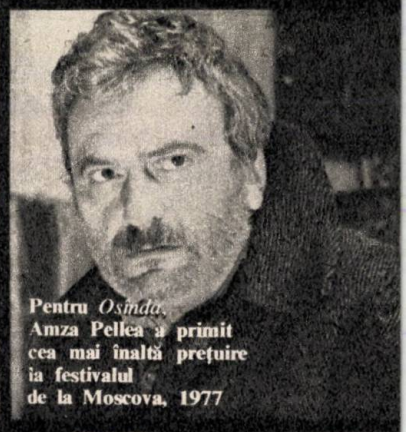
Prin cenușa imperiului a demonstrat în lume valoarea actorilor noștri (Gheorghe Dinică, Ernest Maftei, Gabriel Oseciuc)

Alexandru Repan în *Cantemir*



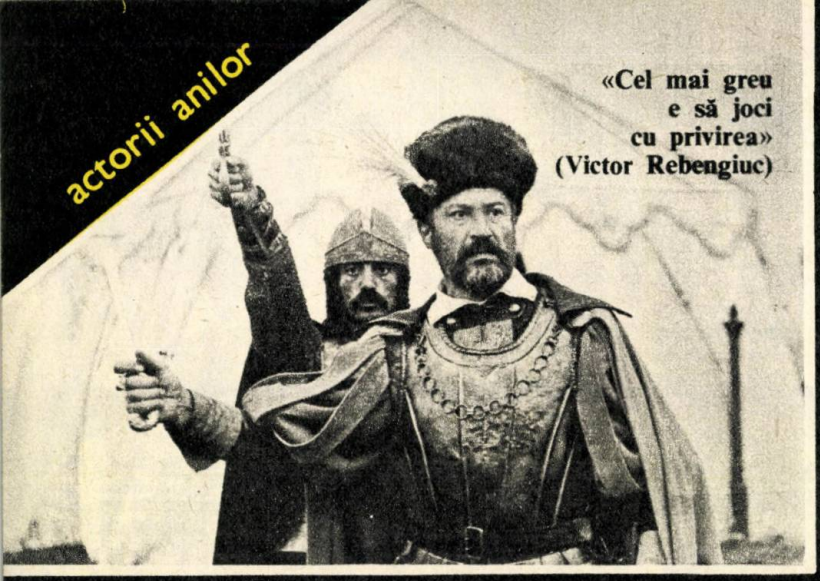
...și Gheorghe Cozorici (în *Ștefan cel Mare*)

Fascinația unui film adevărat *Cursa* (cu Constantin Diplan și Mircea Albulescu)



Pentru *Osînda*, Amza Pellea a primit cea mai înaltă prețuire la festivalul de la Moscova, 1977

Bijuterii interpretative create în *Felix și Otilia* de actori ca Clody Bertola, Sergiu Nicolaescu, dar și de neprofesioniști ca Hermann Chladover



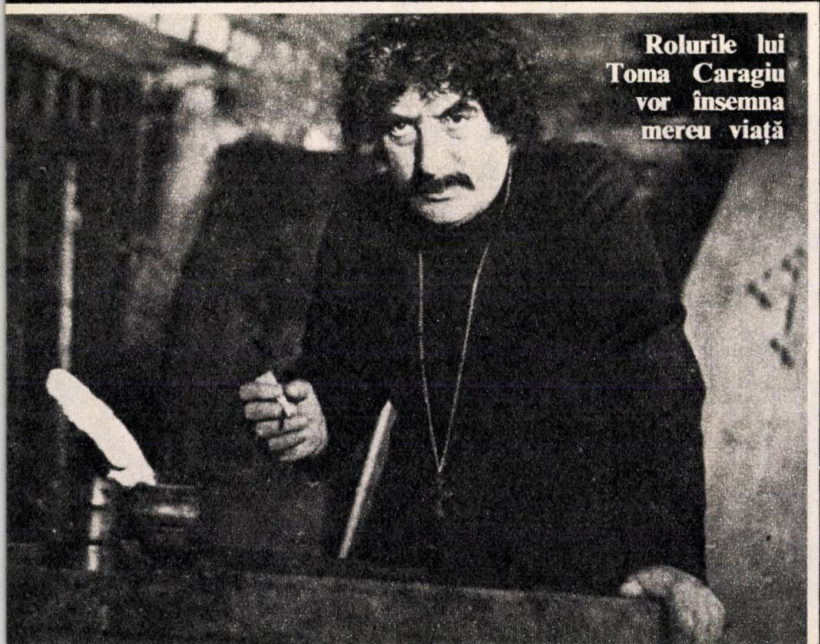
«Cel mai greu e să joci cu privirea» (Victor Rebengiuc)

Un om pentru o idee

După rolul titular din **Tănase Scatiu,** care i-a adus premiul cel mare în primul festival național «Cîntarea României», Victor Rebengiuc a realizat, în 1977, încă o performanță artistică de excepție, într-un rol covîrșitor: acela al lui Mihai Viteazul din **Buzduganul cu trei peceți.** Ceea ce impresionează îndeosebi în jocul său sobru și elegant este capacitatea de a pătrunde dincolo de crusta replicii spre adîncimea gîndului care a iscat-o, dincolo de crusta faptei spre resorturile intime care au provocat-o. Știința (sau arta?) are, parcă, un nume: i se spune interiorizare. Dar interiorizările lui Victor Rebengiuc — din clipele de neodihnă sau de răgaz, de veghe sau de încordare, de bucurie sau de tristețe ale domnitorului — au un «ce» al lor, nu există în sine, sînt ale replicii, ale gîndului, ale faptei, ale privirii. «Cel mai greu este să joci o privire» spunea, cîndva, actorul. Poate că într-adevăr așa este. Dar el nu joacă privirile. El privește pur și simplu. Privește, și-i simți privirea lăuntrică. Privește, și-i simți privirile ascunse. Privește, și-i simți oboseala sau visul, presimțirea sau durerea, chinul sau speranța. Poate că performanța cea mai importantă a actorului, aici, este de a fi Om într-un **film de idei.** Un om care a trăit și a murit (dincolo de film) pentru o idee, un om numit Mihai Vodă Viteazul, care a făcut cîndva, cu secole în urmă, ca inima țării, una, să răsune pentru toți românii deodată în clopotele catedralei din Alba-Iulia. În privirea lui Victor Rebengiuc arde și flacăra marii biruințe...

Viața de dincolo de viață

Spre începutul anului, în **Tufă de Veneția,** Toma Caragiu era un birocrat sofisticat, care teoretiza cu savoarea inteligenței sale acide «problema» unei căni sparte, fără a lăsa nesofisticat nici un ciob. Probabil că totuși cioburile aduc ghinion. A urmat cutremurul din 4 martie. Apoi... Apoi l-am văzut, cald și omenos, cu zîmbetul său captivant și inconfundabil, în **Gloria nu cîntă,** filmul scînteietor al prietenului său de viață și de moarte, Alexandru Bocănet; apărea acolo, Toma Caragiu, în două ipostaze, erau amîndouă pe ecran, le-am văzut mustind de viață, deși în viață nu mai era nici un Toma Caragiu. Spre sfîrșitul anului, în **Buzduganul cu trei peceți** l-am reîntîlnit din nou și am mai simțit o dată fiorul geniului său. Un personaj de comedie («popa Traistă» îl agrăiește Mihai Viteazul), pitoresc, dar sub sutana căruia se ascunde un suflet mare, o inimă de bravură, credință și devotament. Un personaj de comedie cu destin tragic. Da, personajul lui Toma Caragiu din acest de pe urmă film, părintele Pamfilie, căruia actorul îi dăruiește atîta viață, moare eroic, apărîndu-și crezul în izbînda Unirii, nu fără a lăsa, «poruncă de dincolo de mormînt», buzduganul cu trei peceți al domnitorului. Viața de dincolo de viață a unui actor ca Toma Caragiu n-are sfîrșit... Au mai trecut niște săptămîni, și **Marele singuratic** ni l-a readus din nou, cuceritor, pe ecran. Vor trece ani, decenii și rolurile sale vor însemna mereu viață.



Rolurile lui Toma Caragiu vor însemna mereu viață

Arta de a întreține suspensul

La baza creației lui Ion Caramitru: inteligența

Ion Caramitru a interpretat pe ecran (ca să nu mai vorbim de scenă) roluri mai mari și mai frumoase decît acesta din **Oaspeți de seară**. Aici, în acest film cu profil aventuros și cu decor de război mondial, el joacă rolul unui radiotelegrafist, asupra căruia planează o suspiciune: este, într-adevăr, el, radiotelegrafistul așteptat, sau este un impostor, care încearcă să se insinueze, dușmănos, în grupul luptătorilor pentru cauza eliberării de sub ocupația fascistă? Era așteptat un radiotelegrafist și «oaspeți de seară» sînt doi: **un bărbat (Caramitru) și o femeie (Beatrice Abramovici), amîndoi răspunzînd ca la carte codului conspirativ, amîndoi** revendicîndu-și **dreptul de a fi recunoscuți ca adevărați**. Este limpede însă, unul trădează. Care? Dincolo de carențele cam evidente ale filmului, suspensul acesta reprezintă o situație prin definiție cinematografică. De ce am rememorat-o acum? Pentru că Ion Caramitru are un fel al lui, foarte al lui, de a întreține suspensul. Nu disimulează nimic din ceea ce ar fi de ascuns, nu îndeasă în ochi nimic din ceea ce ar fi de evidențiat, și de acolo, din mijloc de bun și rău, te lasă să crezi orice despre el, să-l suspectezi sau să-l crezi, să-l absolvi sau să-l învinovățești. Un stil incitant îl caracterizează interpretarea, cea mai nuanțată din film în privința sublinierilor temperamentale și psihologice ale personajelor. Dincolo de acestea toate, Ion Caramitru își evidențiază în fiecare film firescul care stă la baza tuturor creațiilor sale interpretative rezonante din **Despre o anume fericire, Porțile albastre ale orașului, Trei zile și trei nopți, Marele singuratic...**

A face sau a nu face sere la Viișoara

Pre numele său, în toamna și iarna bobocilor, i se zice Toderaș, lasă impresia că cineva îi suspectează permanent gesturile și acțiunile și mai ales ideile, ideile sale care nu sînt ele totdeauna demne de un computer, dar sînt ale lui, și n-are voie nimeni să se atingă —nu-i așa? —de ele. Drept pentru care, uneori, nici nu le mai împărtășește semenilor nici sieși chiar, ba chiar nici nu se mai încumetă să le aibă. Cam de pe aici pleacă personajul lui Marin Moraru, angrenat într-un conflict perpetuu cu boboci și cu neveste, aflat chiar în sau între cîteva războaie cu propria nevastă, bătăioasă Varvara (cu chip de Draga Olteanu-Matei), cea fără de care Viișoara scenaristului Petre Sălcudeanu și a regizorului Mircea Moldovan ar fi mult mai liniștită, desigur și mai somnoroasă. Nedumerirea permanentă a acestui personaj, pentru care întîmplările sînt mereu prea mari, are un haz cu totul și cu totul special. Greu de prins în cuvinte. Se întîlnesc în ea teama de prezent, trecut și viitor, teama de propria-i persoană, teama de semeni și teama de Varvara, firește, cu un curaj nețărmurit, pentru care întîmplările sînt mereu prea mici, și ideile personale întotdeauna foarte încăpătoare. Desenul lui Marin Moraru este alcătuit din linii frînte, chiar atunci cînd pupilele se rostogolesc în ochii imenși, atenți la cea mai mică șoaptă sau la cea mai vagă adiere. Hazul este, nu o dată, demn de mari antologii ale rîsului. Erau cîteva astfel de momente în toamnă, sînt și acum în iarnă, și poate vor fi în celelalte anotimpuri, pentru că cineaștii ne promit că se vor mai întoarce la Viișoara dar parcă acestui actor de mare virtuozitate comică i se cuvin și alte roluri, dincolo de anotimpurile bobocilor. Nu de alta, dar anotimpurile trec, conflictele cu «a fi sau a nu fi» sere la Viișoara, trec și ele și rămînem cu dorul unor mari personaje comice care-ar fi putut să fie.

Hazul lui Marin Moraru e cu totul și cu totul «al lui»

actorii anilor

Inconfundabila Eugenia Popovici

La margine de lume și de poveste

În coliba aceea de la margine de lume și de poveste, cu lumină roșietică de sfîrșit sau de început de lume și de poveste, basmul cinematografic cu «a fost odată un moș și o babă» începe ca toate basmele, molcom și așezat, «la gura sobei», și cu o poză absolut minunată de «moș și babă», cum n-a încăput niciodată în niciun... cîntec. Da... aceasta e situația, basmul lui Gopo începe cîntînd și vocea aceea micuță și caldă din coliba de la margine de lume și de poveste este, oricît de ciudat ar părea, a Eugeniei Popovici (în duet cu... Mircea Bogdan). Apoi, basmul se «așază» pe sîrma întinsă de Gopo între povestea lui Creangă și poveștile fanteziei sale, coliba devine palat și redevine colibă, marțienii vin și pleacă, doar băbuța din poveste rămîne neschimbată, micuță și caldă, înnobilată de privirea ca o mîngîiere a Eugeniei Popovici. Căldura aceasta din privirile actriței, care a însuflețit nenumărate personaje ale scenei noastre și mult prea puține personaje ale ecranului nostru este a Eugeniei Popovici și numai a Eugeniei Popovici, inconfundabilă, este de fapt o culoare de suflet, pe care doar Eugenia Popovici și numai Eugenia Popovici știe s-o așeze așa, ca și cum nimica nu s-ar fi-ntîmplat, pe chip și în privire. Unde am mai văzut această sclipire interioară, micuță și caldă, de suflet? A, da, într-un alt spectacol al anului '77, într-un spectacol TV, cu «Surorile Boga» după piesa lui Horia Lovinescu, unde apărea, pentru cîteva scene doar, o femeie micuță și caldă care avea de «jucat» printre altele, o replică. Eufrosina (umflîndu-și pieptul și luîndu-și un aer dîrz, ridică mîna cu pumnul strîns): Noroc! (mai încet, ca pentru ea) Să dea dumnezeu! (fredonează Internaționala și iese)... În replica asta era un univers...

Ce-ar fi făcut grădinarul Miciurin?

De la Marin Preda, George Motoi a preluat întrebările existențiale ale lui Niculai Moromete și le-a adus pe ecran cu o fidelitate a desenului caracterologic care nu poate trece neobservată. Auzim clar, înainte de orice, gîndul personajului: scormonitor, obsesiv, incitant, învăluitor. «Ce-ar fi făcut grădinarul Miciurin dacă...» Răspunsurile cad drept, țărănește. Simțim apoi, ba chiar vedem «pe dinăuntru», felul de a fi al personajului, curățenia sufletească și circumspecțiile primare, straturile ulterioare, contradictorii poate, dar cu justificări psihologice neinventate; ai senzația că te afli în fața unui copac care, secționat, îți poate dezvălui cercurile concentrice ale devenirii sale. Trece foarte evident (dar nu «prea evident») prin tînărul Moromete și seva rădăcinilor. De aici încolo —de la a fi cum trebuie —personajul trece prin film cu mare economie de exteriorizări sufletești (altfel n-ar mai fi cum trebuie), întunecîndu-și și limpezindu-și cugetul, înconjurat de femei frumoase care vorbesc toate, cu vocea mamei, înconjurat de replici literare și de întîmplări mai mult sau mai puțin lumești, pierzîndu-și și găsindu-și forța de a se cunoaște pe sine. George Motoi îl însoțește pe Niculai Moromete «la pas». Nu îl devansează și nu rămîne în urmă, nici chiar atunci cînd personajul îi spune femeii iubite «îmi retrag simpatia față de tine». Pe chipul personajului nu zărești tresăriri, combustia este adîncă, se oprește la suprafață, și doar în extremis, în colț de geană, i se întrevede o lacrimă. Dar așa trebuie: astfel l-ar fi trădat pe tînărul Moromete.

George Motoi ne ajută să vedem personajul «chiar și de dinăuntru»

Tase, de la tinerețe pîn-la bătrînețe

La George Mihăiță se simte plăcerea de a juca

Un portret original face George Mihăiță în partea sa de caleidoscop din **Tufă de Veneția:** un portret din fotograme. Oricît de paradoxal ar părea, principala valoare a crochiurilor încremenite care rezumă viața eroului stă (de fapt, nu stă deloc) în mișcare. Tase rămîne, firește, același Tase, pe tot parcursul «intrigii», chiar dacă strînge cu timpul păr alb la tîmple și pe nesimțite atinge vîrsta pensionării. Rămîne același Tase, om cumsecade și binevoitor, suflet curat și nevinovat, scutit pînă și de vinovăția gîndului. Existența eroului implică, însă, cîteva riscuri. Bonomul tehnician de poduri, ajuns dintr-o întîmplare funcționar la ziar, și apoi reporter, și apoi mai mare în ierarhia publicației, din ce în ce mai mare și din ce în ce mai sus, trăiește la un punct al existenței sale un «moment al adevărului»: este pus în situația dramatică de a scrie un articol la ziar; tentativa, după încercări chinuitoare și disperate, nu-i reușește nicidecum și atunci cei care i-au deturnat cîndva cursul întîmplărilor se gîndesc să-l întoarcă de unde a plecat. Era prea tîrziu însă, bonomul Tase împlinise vîrsta pensiei. Fabula își are tîlcul ei. Ceea ce reține atenția la George Mihăiță este prezența permanentă pe faza... tîlcului. Din «poze» dispărate, niciodată la fel în expresie, dar totdeauna... nemișcate, actorul — care s-a mai jucat, în 1977, de-a hoții și vardiștii, în **Accident,** și care are, mereu, o plăcere nedisimulată a jocului — desenează un «curs»: nu-i chiar atît de ușor să umpli golurile dintre poze...

Ca-n viață și ca-n filme

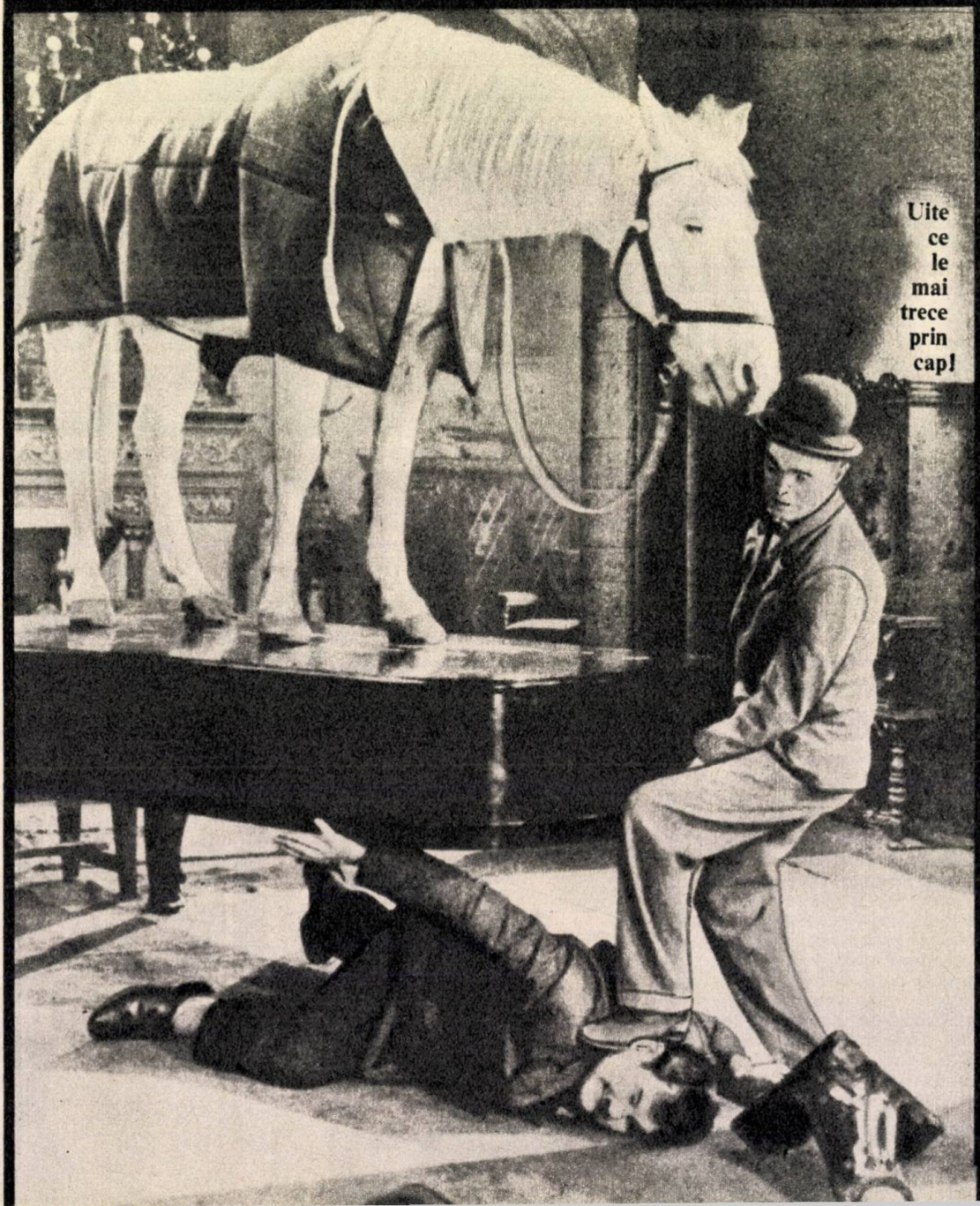
Dacă n-ai fi văzut-o în **Cursa,** ai crede că armele de farmec ale Torei Vasilescu sînt doar sutele de zulufi rebeli și ochelarii stingheri de pe vîrful nasului, farmece, cu care trece (totuși cîntînd) prin **Gloria nu cîntă.** În **Cursa** n-avea nici zulufi, nici ochelari și avea totuși un farmec neprețuit, farmecul naturaleții. Fără de care, firește, nici zulufii, nici ochelarii, cu aer de mister n-ar avea, acum și niciodată, niciun spor. De la prima ei apariție pe ecran, Tora Vasilescu a cucerit prin capacitatea de a fi «ca-n viață», evidențiată mai ales prin intonațiile replicilor, mereu schimbătoare, prinzînd în ele tonul mereu schimbător al stărilor sufletești. În **Gloria nu cîntă** i se cere să fie nu numai «ca-n viață» ci și «ca-n filme». Și este. Filmul e o revărsare de fantezie, de inventivitate, de ritm, o bucurie a privirii și a minții. Împreună cu principalii ei parteneri, Tora Vasilescu este foarte **a filmului.** Joacă rolul unei fete nostime și șugubețe care vrea să cînte. Atît. O cheamă Gloria, și totuși nu-i chiar așa de ușor să cînți cînd ai drept rival un robot, pe numele său de botez tot Gloria, și pe care oamenii se străduiesc din răsputeri (nostime și șugubețe la rîndul lor) să-l facă să cînte. Pînă la urmă, firește, date fiind și învățămintele multiseculare extrase de pe urma «conflictelor dintre oameni și mașini», Gloria — fata cu zulufi — va cînta, în ciuda robotului Gloria care, de supărare, bufnește și se îneacă și se fistichește definitiv. Iar dacă Gloria — fata cu zulufi — cîntă, este pentru că Tora Vasilescu era și ea pe-acolo...

Grupaj realizat de
Călin CĂLIMAN

Armele farmecului și ale talentului: Tora Vasilescu

filmele poetului

Declarație de dragoste: și un film prost ne-ar face bine



Uite ce le mai trece prin cap!

Teodor Mazilu pune o întrebare capitală: «de ce mergem la cinema?»

M-am întrebat adeseori. De ce, indiferent de vîrstă, studii, sex, statură, convingeri estetice, iubim cu atîta patimă filmul? De ce sîntem atît de glorioşi, de plini de speranţe, de copilărie cînd păşim într-o sală de cinema? La această întrebare fundamentală pentru viaţa noastră de fiecare zi, voi încerca să vă răspund în măsura posibilităţilor. Sînt convins că mi-am luat o sarcină dificilă dar nu-i nimic, asta îmi face o mare plăcere.

*

Nu sînt dintre cei care, după o expresie foarte răspîndită, mănîncă filme pe pîine. La tinereţe mergeam la orice film, acum, spre ruşinea mea, am ajuns să am criterii estetice, la unele filme mă duc, la altele nu...

A merge la un film nu e tot una cu a merge la teatru. A merge la teatru presupune cravată şi solemnitate, pe cînd la un film poţi să te duci oricum, chiar în picioarele goale. Filmul presupune intimitate, discreţie; a merge la un film echivalează cu o escapadă copilăroasă, o ştrengărie, ca şi cum te-ai duce să furi cireşe. Există păcate care se dovedesc egale virtuţii. Mi-am dat seama că o femeie mă iubeşte cu adevărat cînd m-a întrebat suav, aşa, parcă în treacăt: — Nu vrei să mergem la un film? — La care film? — am răspuns eu nătîng, depăşit de evenimente, ameţit de binefacerile şi primejdiile certitudinii. — N-are importanţă... Şi un film prost ne-ar face bine!

Importantă deci era nevoia de a trăi împreună o iluzie, nevoia de a trăi împreună această iluzie atît de scurtă, atît de nemiloasă încît ne puteam lipsi de ajutorul capodoperei...

Filmul, după cum reiese din declaraţia foarte explicită a iubitei de acum un deceniu — are şi valoarea unui medicament. «Şi un film prost ne-ar face bine!»

Cînd femeile sînt îndrăgostite, mărturisesc odată cu iubirea lor şi adevăruri fundamentale, implacabile, ştiinţifice. E foarte mult adevăr în această frază în aparenţă frivolă, grăbită, parfumată, ondulată, prea feminină: «Şi un film prost ne-ar face bine!». Da. Aşa este. A merge la un film, fie el şi prost, înseamnă a ieşi în lumea cea mare, înseamnă că poţi să depăşeşti graniţele propriilor tale dileme. Numai aspirinei îi mai acord această deşănţată încredere.

*

Filmul, spre deosebire de celelalte arte, şi-a creat foarte repede şi cu resurse proprii o vastă mitologie afectivă. Filmul e o poveste arătată care, la rîndul lui, a născut alte poveşti. Filmul implică obligatoriu solidaritate, e ridicol să mergi la un film de unul singur, tot aşa cum e trist, nedrept şi neindicat medical să bei de unul singur. Nici pe Fellini nu l-aş putea vedea singur, am nevoie de un ajutor, am nevoie de un suflet, am nevoie să pălăvrăgesc după ce văd filmul. Un film pe care nu l-aş putea comenta imediat la ieşirea din sală mi s-ar părea foarte trist şi chiar mediocru.

Ca în orice iubire există teama de a pierde paradisul mult visat. M-am temut şi eu de confruntarea dintre film şi televiziune, credeam că filmul va fi învins şi voi fi nevoit să-i pansez rănile. Nu, m-am temut degeaba. Televiziunea n-a reuşit să distrugă imaginea «fiinţei ideale», a calomniat-o dar nu m-a convins de dreptatea ei. Televiziunea seamănă cu o femeie comodă, rezonabilă, virtuoasă, bună, gospodină, autoare de plăcinte remarcabile, dar lipsită de farmec. Televiziunea vine la tine acasă fără să te întrebe dacă doreşti aşa ceva, îţi dezvăluie mistere şi lumini de paradis cînd tu eşti încă mahmur şi încă în papuci. Televiziunea declanşează, într-un fel sau altul, un act de agresivitate, comportarea ei — dacă se poate vorbi de aşa ceva — aduce a o îmbrăţişare nedorită. Filmul implică libertatea, alegerea... La un film te duci, nu vine el la tine acasă.

Şi acum, după scurgerea nemiloasă a timpului, îmi amintesc cu emoţie această stîngace declaraţie de dragoste: «Nu vrei să mergem la un film?» Cînd o femeie vă pune o asemenea întrebare, puteţi să fiţi sigur de temeinicia sentimentelor ei.

*

Iubesc filmul fiindcă el dezvăluie în cel mai înalt grad nevoia omului de perfecţiune, fie ea fizică, fie ea morală... «Ai văzut ce ochi frumoşi are Alain Delon?»... «Bine le-a făcut criminalilor că i-a prins în fine, aşa meritau...»

Ce copilărie sublimă ascunde psihologia spectatorului, pentru el desăvîrşirea fizică e tot una cu cea morală. Şi ochii frumoşi şi justiţia implacabilă.

*

Ce sînt, la urma urmei, vedetele pe care uneori din grabă şi frivolitate le ironizăm, le privim de sus? Dacă le privim de sus credem în utopica noastră vanitate, stabilim cu forţa relaţii de egalitate. Trebuie să fim mai îngăduitori cu vedetele, ele sînt sublime, indispensabile, nu ne vor răul. Vedetele reprezintă — şi această iluzie se naşte în colaborare, ţinîndu-ne de mînă — o lume ideală, iubirea cea mare. Ne întristăm copilăreşte cînd aflăm că ei, glorioşii, sînt oameni, se nasc, chelesc, beau şi mor... Vedeta este investită în imaginaţia noastră cu toate darurile, predestinate altădată zeilor; frumuseţe şi nemurire... Ce-i rău în asta? Noi n-am vrea să fim superbi şi eterni?

*

De ce rîdem şi acum văzîndu-i pe Stan şi Bran? Puţine din filmele rămase de la ei mai păstrează mireasma capodoperei. Totuşi rîdem. Rîdem pur şi simplu. Rîdem pentru că unul e prea slab, altul prea gras, rîdem fiindcă unul se împiedică şi altul se ţine ţeapăn. Dar rîdem în primul rînd fiindcă amîndoi se comportă ca nişte copii, le urmărim cu tandreţe aventurile şi spunem: «Uite ce le mai trece prin cap!» şi cu tot subconştientul nostru încărcat ne recunoaştem în toate farfuriile sparte, în toate aceste grosolane năzbîtii.

Filmul ne obligă şi la acţiune: ţipăm, ne agităm, vrem şi noi să dăm o mînă de ajutor detectivilor; trăim cu tot sufletul destinul personajelor. Eu, cînd văd un film, n-am orgolii estetice, toată grija mea e de ordin moral, ea, infidela, să se întoarcă la căminul conjugal, banditul să fie pedepsit şi ăla mic să se vindece de scarlatină, operaţia la stomac să reuşească.

Numai filmul are puterea de a ne face fericiţi cu mijloace atît de simple...

Teodor MAZILU

critica criticii, dar nu numai a ei

Ghid pentru uzul cineaștilor neajutorați

Cinema

Oferim mai jos tabloul cîtorva noțiuni mai des întîlnite în critica cinematografică, ca și în limbajul curent al amatorilor de film cu dorința de a îmbărbăta pe cineaștii care, sperlindu-se de gravitatea și sonoritatea lor, rămîn timizi și neajutorați: cuvintele îi domină, sensurile acestora li se par prea adînci și deci insondabile și o propoziție dintr-o cronică incluzînd chiar și un simplu termen din cel de mai jos devine nitroglicerină. Iată-l într-o selecție cu totul parțială ale cărei lacune nu trebuie să-i îngrijoreze pe beneficiari întrucît le vom completa cu proxima ocazie:

Actualitate — termen desemnînd cerința imperioasă ca filmele noastre să se adreseze spectatorilor cu subiecte din propria lor viață răspunzînd unor întrebări de primă importanță și interes pentru prezent; rețeta sigură propusă cineaștilor neajutorați pentru atingerea acestui țel este simplă: în locul implicațiilor psihologice se introduce în film un proces de producție cît mai complicat, cu multe detalii tehnice, se arată cîteva peisagii industriale văzute de la distanță, eroul principal — muncitor sau inginer pentru a fi mai ușor recunoscut poartă cască și mănuși de protecție iar problema planului economic, productivității muncii și indicilor tehnologici este amintită cu prilejul unei ședințe filmată în întregime. Nu ocoliți termenii de specialitate, fac impresie și nimeni nu-i va critica, pentru că ei par dovada că sînteți buni cunoscători ai vieții, ancorați în procesul de producție. Conflictele sentimentale n-au ce căuta după această rețetă, pentru că un om de tip nou subordonează viața sa personală intereselor societății, iar problemele ce se ivesc le rezolvă pe parcurs.

Atractivitate — noțiune care exprimă visul oricărui cineast neajutorat: acțiunea trebuie presărată cu «suspense»-uri, eroii vor fi înveliți în mister, deznodămîntul neașteptat și în contradicție cu așteptările nu numai ale spectatorilor care urmăresc filme, dar și ale actorilor și colegilor care contribuie la realizarea lui. Un film atractiv deșteaptă curiozitatea și interesul, naște cozi la casă și oferă «bișnițarilor» un prilej minunat de a dovedi valoarea filmului prin prețul pe care-l cer pentru bilete.

Beneficiar — cel căruia i se adresează filmul dar mai ales cel care îl cumpără: cooperația de consum, unele întreprinderi. Se folosește îndeosebi reclama: la hanurile prezentate bucatele filmate în prim plan trebuie să fie delicioase, ospătăriile frumoase și atente, unghiul de filmare astfel ales încît să cuprindă mai ales firma localului și vîrfurile munților din apropiere sau măcar un brad; dacă e vorba de fabrici care produc macarale, vagoane sau țevi laminate spectatorul trebuie convins că interiorul locuinței sale ar fi mai optimist și mai vesel dacă și le-ar decora cu ajutorul lor sau măcar dacă și-ar procura în colectiv un asemenea produs.

Curaj — însușire de preț a eroilor care sînt puși să sară în prăpastie, să înfrunte vitregia naturii dezlănțuite, să se bată cu toți reprezentanții relelor; grijă în folosirea acestei metode pentru a nu supăra pe cineva care se simte direct vizat de-o critică și mai ales prudență cînd e vorba de probleme mai delicate cum sînt producția, atitudinea față de muncă, relațiile cu superiorii. E preferabilă o cădere în abisul naturii decît o ridicare pe scara ierarhiilor funcțiilor.

Dialog — adjuvant de preț al filmelor care se susțin nu odată cu ajutorul unui toiag format din cuvinte atunci cînd imaginile sînt puține, palide sau neconcludente. Pentru o peliculă nereușită dialogul poate fi adesea salvator, mai ales că spectatorii, în decursul vremurilor, mai întîi au învățat să citească și doar mult mai tîrziu s-au dus la cinematograf. Proverbul «vorba lungă, sărăcia omului» nu se potrivește aici pentru că, la platâ, lungimea scenariului se ia și ea în considerare. Unde mai pui avantajul de a înlocui o parte a acțiunii cu un discurs sau o ședință!

Emoție — filmele autentice trebuie să trezească la spectator emoții puternice și imediate astfel încît valoarea peliculei să poată fi judecată avîndu-se în vedere cît de udă e batista spectatorilor, îndeosebi a celor de gen feminin; plînsul

animația

Retrospective '78

Studioul Animafilm își propune să facă din anul 1978 anul unei revelații. Afinitatea latentă dintre poezie și arta animației urmează să depășească stadiul unei timide contactări și să devină o evidență. Nume mari ale poeziei românești, de ieri și de astăzi, sînt conjurate să patroneze această dificilă dar curajoasă tentativă de transpunere într-un alt limbaj artistic a scenariilor ideale pe care le include metafora poetică ● Versurile lui Eminescu, Bacovia, Emil Botta, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu (deocamdată) au făcut obiectul unui studiu atent din unghiul de vedere al unui limbaj revelator pe specificul filmului de animație. ● Este tocmai ceea ce încearcă să realizeze Ion Truică (autor al unor filme inspirate de Cervantes, Andersen și de legenda populară a Meșterului Manole) în proiectele sale pentru 1978: **Bacoviana** și **Remember** (un motiv eminescian trecut prin sensibilitatea lui Nichita Stănescu) ● Poezia lui Emil Botta «O caleașcă trasă de fluturi» va constitui metafora unui film de Laurențiu Sîrbu în care călătoria vieții noastre urmează să apară ca un zbor invers dinspre bătrînețe înspre tinerețe și copilărie. ● Mihai Bădică, autor a două filme lucrate în plastilină **Icar** și **Geneza** (după un scenariu al poetului Marcel Mihalaș) care s-au bucurat de mult succes, meditează la transpunerea cunoscutei poezii «Cîinele de lîngă pod» de Geo Dumitrescu ● În timp ce poezia își afirmă astfel drepturile, Adrian Petringenaru se pregătește să treacă de la războaiele daco-romane (filmul **Legenda Dochiei** aflat în lucru) la legenda întemeierii Moldovei cu filmul care se va intitula **Zimbrul**. ● Nici umorul nu va rămîne mai prejos în planurile studioului Animafilm. Ion Popescu Gopo își va urma imperturbabil calea lui și în 1978 cu **Scurte istorii** (ale medicinei), Luminița Cazacu va prezenta în noi ipostaze pe eroii Odiseii, Ulise și Penelopa, deveniți între timp contemporanii noștri, iar Virgil Mocanu va continua să ne relateze peripețiile unei familii care utilizează tehnica modernă cu trainice prejudecăți antice ● Copiii vor rîde și în anul viitor de isprăvile celor doi eroi ai serialului **Bălănel** și vor avea plăcuta surpriză de a întîlni o veche cunoștință, **Pătrățel**.

ANIMATOR

sau aplauzele sînt dintre indicatorii cei mai exacți ai valorii unei opere cinematografice după ei putîndu-se stabili cel mai exact «top»; pentru ca filmele să emoționeze în mod sigur pe viitorii spectatori ele trebuie agrementate cu sentimente general-umane ca de exemplu dragostea de mamă, iubirea nefericită dintre doi tineri sau altele și nu trebuie să lipsească măcar o scenă «tare», în care nervii privitorilor să fie puși la încercare.

Film — un lanț de fotografii în mișcare capabil să capteze în sala de cinematograf cît mai multă lume; se obișnuiește fragmentarea lui în două părți numite «serii» (indiferent, în ce moment al desfășurării sale) și se servește neapărat cu o «completare» de unde reiese că prin definiție filmul singur este incomplet. Luat ca atare, el devine atît produsul ce se oferă spectatorilor, cît și «obiectul muncii» pentru criticii care în lipsa lui nu pot decît să scrie articole generale, sinteze, păreri retrospective cețoase sau să dea sugestii creatorilor (păstrînd însă secretă «rețeta succesului» pentru că altfel totul ar fi prea perfect și ar face orice critică inutilă și fără obiect).

Generic — listă a realizatorilor neajutorați ai filmului, de preferință de pus la început pentru a avea siguranța că măcar în parte va fi citită și poate reținută de spectatori; din anchete și sondaje s-a observat că numele care se țin minte sînt de obicei cele ale actorilor anunțați printre ultimii cu precizarea «cu participarea lui X», vedetele trecînd adesea neobservate, iar regizorii neajutorați cu toate că apar separat și imaginea stăruie asupra numelui lor sînt de cele mai multe ori ignorați (singurul remediu pentru această din urmă constatare este ca ei să joace și un rol în film, eventual de cavaler, de cerșetor sau haiduc, în orice caz ceva mai pitoresc).

Haz — una dintre însușirile cele mai gustate de spectatori fie că reiese din limbajul eroilor, fie că se obține prin efecte speciale, bătăi cu frișcă, alunecări pe o coajă de banană, întorsături surprinzătoare de situații în care eroii antipatici sînt puși într-o postură ridicolă, caraghioasă, li se toarnă din greșală o căldare de apă în cap, se ciocnesc de un stîlp sau altele de acest fel. Indiferent de subiectul filmului, hazul este întotdeauna bine primit dar din păcate spectatorii de astăzi nu pot fi făcuți să rîdă chiar atît de ușor, iar un simplu zîmbet nu poate fi înregistrat ca probă a valorii întrucît în sala de cinematograf este întuneric.

Imagine — filmul este întotdeauna constituit din imagini a căror principală calitate trebuie să fie caracterul luminos; cele mai sigure imagini sînt cele care seamănă cu ilustratele întrucît sînt mai ușor recunoscute și mai lesne de realizat, dar în film trebuie să existe și primplanuri care să scoată în evidență frumusețea actorilor, croiala costumelor lor, clipele de tensiune cînd eroii plîng sau rîd și evident detaliile mai exotice ale unor peisagii.

Limbaj — specialiștii vorbesc despre un «limbaj cinematografic» care trebuie să asigure personalitatea filmului, caracterul său specific. Cum nimeni nu știe în ce constă acesta, tema limbajului filmic a devenit cea mai pasionantă și la îndemînă preocupare a teoreticienilor și chiar a realizatorilor cînd participă la «savante» mese rotunde, simpozioane, dezbateri. Celui care va reuși să definească mai exact termenul i se oferă o bună recompensă de către toți regizorii și operatorii neajutorați pentru că asta îi va împiedica pe criticii nepricepuți să-l folosească întotdeauna cînd vor să «distrugă» un film realizat cu onestitate și cu ajutorul a mulți metri de peliculă.

Modă — termen cel mai adesea folosit în sens peiorativ de criticii neajutorați care s-au plictisit de filmele ce seamănă între ele; de fapt un gen la modă exprimă adeziunea largă a publicului, entuziasmul său, lungimea «cozilor» de la casa de bilete și pînă la urmă determină mărirea încasărilor; schema unui film de serie e ușor de stabilit; dacă e de aventuri, eroul e ori foarte voinic și dibaci ori dimpotrivă surprinzător de pirpiriu dar de o inteligență ieșită din comun; se adaugă neapărat o idilă între o fată frumoasă capturată de bandiți și cavalerul dreptății al cărei fericit deznodămînt apare odată cu inscripția «sfîrșit» pusă la finele oricărei pelicule; pericolele, peripețiile, răsturnările de situații trebuie să fie cît mai multe și e de dorit ca în ultima clipă eroul curajos sau eventual unul dintre adversarii lui să dovedească o atitudine neobișnuit de umană; limbajul personajelor e de dorit să fie argotic pentru că expresiile picante cuceresc adesea mai ușor decît o discuție intelectuală de mare profunzime.

Oglindă — se spune adesea că filmul trebuie să fie o oglindă a realității; grije mare ca spectatorul să nu ajungă să creadă că moartea eroului său preferat e adevărată și asigurarea unei protecții corespunzătoare pentru actorii ce au interpretat roluri negative și pe care copiii, dar și unii adulți, îi privesc cu dușmănie pe stradă sau în magazine; singurii care au privilegiul să fie serviți peste rînd după ce un film a rulat în oraș sînt interpreții eroinelor frumoase și eventual nefericite sau ai cavalerilor fără pată și prihană.

Popularitate — țelul suprem al cineastului neajutorat și care doar astfel ajunge să fie cunoscut, imitat în ținută, vestimentație și limbaj iar în cel mai bun caz chiar luat drept model pentru ilustrate sau reclame; suporterii filmelor care ating o cotă apreciabilă de popularitate sînt la fel de fanatici ca și cei ce se adună în jurul idolilor «balonului rotund» cu deosebirea că nu folosesc pancarte, trompete și nu îi blestemă pe antrenori (în cazul nostru pe regizori) că nu i-au distribuit în filmul «reprezentativă a țării» (noțiune încă neinventată poate datorită lipsei unor competiții internaționale în care protagoniștii să se ciocnească direct, atît la propriu cît și la figurat).

Ris — noțiune atît de rar întîlnită la filmele cineaștilor neajutorați încît nu are ce căuta în acest ghid (a se căuta în capodopere).

Succes — condiție a supraviețuirii oricărui cineast neajutorat și în același timp hrană sufletească pentru «zile negre» de inactivitate sau nereușită; singurul mod de a te eschiva de această permanentă a cinematografului e să-ți intitulezi producția «film de artă» ceea ce dintr-odată pare s-o scoată de sub întreg cortegiul de exigențe, criterii și cerințe; ca să poți face asta, trebuie să ai însă în spate 2—3 filme cu care întreprinderile cinematografice și-au făcut planul.

Tensiune — ceea ce filmul realizează prin scene spectaculoase, momente de surpriză, imagini ale îndrăznelii nemaiîntîlnite a eroilor (evident obținute cu ajutorul cascadorilor și a foarfecii de montaj, în secvențe care sînt rod al unor «filmări speciale»); cum este greu să îți două ore spectatorii sub tensiune (ar fi obositor și greu de suportat și pentru ei) sînt îngăduite momentele de reverie, meditațiile filosofante, filmarea împrejurimilor acțiunii, tiradele plictisitoare și imaginile idilice ale unei liniști patriarhale, în care timp privitorii pot și ei atipi puțin.

Vedetă — în mod surprinzător actorii netalentați ajunși în această postură sînt persoane capricioase, voluntare, știind să-și aservească uneori nu numai spectatorii care aleargă după autografe dar întreaga echipă de filmare prin tot felul de procedee: nu vin niciodată la timp lăsîndu-se așteptați, sînt veșnic nemulțumiți de costume, cer cît mai multe prim-planuri, nu-și învață la început rolul, vor mereu program special; în cadrul genericului numele lor trebuie scris cu majuscule și în culori ca să atragă atenția (eventual alăturîndu-li-se și poza) iar la spectacolul de gală cer să li se acorde toată atenția întrucît ei «au ținut pe umeri» tot filmul; sînt disperați dacă nu sînt recunoscuți pe stradă și dacă acțiunea filmului a interesat mai mult pe spectatori decît propria lor figură; țin foarte mult ca numele lor în cronici să nu apară doar în paranteze sau ca despre ei să nu se spună decît că «au fost în rol».

Ion PASCADI

Notă: Prezentul ghid se adresează acelora care se recunosc în el ca și acelora care, din greșeală, au nimerit printre cineaști. Sugestiile și reclamațiile regizorilor, scenariștilor, actorilor și criticilor adevărați sînt nule și neavenite. Păcat însă că pe lumea asta nu există doar ei ci și ceilalți.

retrospectivă Cannes 1958

După douăzeci de ani...

Cinema

Știu, titlul nu e nou... L-a folosit înaintea mea Alexandru Dumas — Tatăl nu Fiul — dar am considerat că nimeni nu-mi poate contesta dreptul de a-l folosi la rîndul meu. Așadar, acum douăzeci de ani, într-o dimineață de mai, pornea din țară — pentru prima oară cu destinația Festivalul internațional al filmului artistic de la Cannes, trei cineaști români: Gopo, Piersic și cea care semnează aceste rînduri.

Mi-aduc aminte ca acum: aveam o bună dispoziție colectivă și un «rău de avion» personal (dovedit și consfințit ca atare în anterioarele mele călătorii prin țară). Escala de la Budapesta m-a refăcut pentru o vreme. Escala de la Paris coroborată cu solicitudinea tovarășilor de drum m-a refăcut definitiv și irevocabil. Repetînd în minte versurile din școala primară — deformație actoricească — «Românul are șapte vieți/ În pieptu-i de aramă», am conchis că nici românca nu poate avea mai puține. În consecință, la atingerea obiectivului nostru cinematografic, Cannes-ul, mă simțeam ca voinicul din poveste și ca voinicii de lîngă mine: vizionam cîte șapte filme pe zi, participam la tot atîtea conferințe de presă, excursii de agrement, cocktailuri de diverse naționalități și dineuri de diverse specialități.

Dar iată Cronos mă trage de mînecă: îmi sugerează s-o iau de la început... și mai ales în ordine cronologică. Cu plăcere!

Vineri, 2 mai 1958, ora 22. Palatul Festivalurilor Cannes; seară de inaugurare. Al XI-lea Festival internațional al filmului a fost declarat deschis. Amfitrioana, Danielle Darrieux, a primit pe scenă, cu o delicată strîngere de mînă, pe fiecare actor, delegat să reprezinte cinematografia patriei sale. Am urcat pe scenă cu emoția și încetineala primilor pași din viață, primind aplauzele cuvenite țării mele care nu mai era demult pentru nimeni «o țară pe undeva, pe la Poarta Orientului». Cînd a urcat Piersic aplauzele au fost acompaniate de șoapte: «parcă ar fi Jean Marais în tinerețe». Am coborît și împreună cu Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Jayne Mansfield, Mitzi Gaynor, Maria Törőcsik, Tatiana Samoilova, Judina, Keiko Kischi, Carmen Sevilla, Orson Welles, Jorge Mistral, Charles Boyer, Jean Marais și cîți alții, am ocupat lojile rezervate invitaților din toate colțurile lumii.

Acea splendidă producție africană **Arcul și fluierul** ne-a smuls parcă din eleganta sală de nuanță ivorie, ca să ne poarte fără suflare pe necunoscutele cărări ale unei lumi uluitor de colorate unde mama natură așteaptă răbdătoare exploratorii cineaști ca s-o descopere.

În 1958, primul film și prima delegație de cineaști români își făceau intrarea la Cannes: revelații, surprize, afirmări

●

Cinematografia noastră era foarte tînără dar se făcuse cunoscută

●

Amintirile noastre au două decenii, dar, evocîndu-le, realizăm drumul lung pe care l-am parcurs

Și a fost ziua a doua... Ziua în care «au zburat cocorii» cum a fost numită instantaneu spre a fi deosebită de celelalte în cadrul pasionatelor discuții, oficiale sau particulare. Și nu numai pentru că a luat premiul — nu se putea să nu îl ia — dar pentru că a fost într-adevăr o revelație. O revelație a cinematografiei sovietice, începînd cu scenariul după acel hipersensibil Arbuzov, continuînd cu uluitorul ochi magic — al lui Kalatozov și terminînd cu magistrala — nu, nu interpretare — ci trăire a Tatianei Samoilova.

Am făcut cunoștință apoi cu Bardem, al cărui film **Răzbunarea** ne-a făcut să cutreierăm alături de secerători cîmpiile Spaniei, cîmpiile ei arse de soare și de incendii războinătoare.

După numai o zi am străbătut **Țara zăpezii**, sfîșietorul film japonez unde gheișele se străduiesc cu inima grea să ducă o viață ușoară...

Am colindat — cu ochii și cu sufletul — pe meridiane și paralele, făcînd astfel **ocolul pămîntului în 18 zile** cît a durat festivalul: dimineața film de desen animat, din cine știe ce țară a pămîntului, la prînz picnic la Insula Sainte Marguerite, după masă film artistic din Suedia, seara film artistic din Canada. Și iar: dimineața un film documentar, la prînz un tur prin Monte Carlo, după masă film tunisian, seara englez... Și d-a capo, dimineața film științific, la prînz o plimbare binemeritată pe străzile Nissei (una îi poartă probabil și azi numele lui Panait Istrati), după masă Cehoslovacia, seara Italia, și Argentina, și Mexic, și Ungaria, și... și... și...

Iar în ziua de 14 mai un popas de trei ore în România. Cu Panait Istrati. Cu **Ciulinii Bărăganului.** Prima ecranizare a unui roman realizată de un francez — regizorul Louis Daquin, avînd printre alte merite, pe Florin Piersic, o Ciuleandră și o Marie Tănase...

Odată cu Panait Istrati, acest pelerin obișnuit pe drumurile Franței, publicul a mai aplaudat o veche cunoștință (veche doar de un an de astă dată), în persoana lui Gopo, al cărui film de desen animat **Șapte arte** — care a deschis Ziua filmului românesc — luase premiul cu un an înainte la Festivalul de la Tours 1957.

Țara gazdă ne-a făcut la rîndul ei cunoștință cu Unchiul Tati.

Am întîlnit apoi — pe lîngă Michèle Morgan și Henri Vidal — pe care îl cunoscusem în țară cu un an înainte cu prilejul Săptămînii filmului francez în România — pe Danielle Darrieux, Arlety, Madeleine Robinson, Jeanne Moreau, Silvia Monfort, Francois Arnoul, Dany Robin, pe inegalabilul Fernandel care a petrecut o zi întreagă cu delegația română și apoi fiindu-ne amfitrion la Marsilia în cadrul Săptămînii filmului românesc în Franța. Pe scriitorul Marcel Achard, autorul neuitatului Domn Topaz. Pe Iutkevici. Pe Carlo Ponti și pe... și pe...

Am stat împreună la vizionări, împreună am luat parte la lungile discuții — nu arareori contradictorii — împreună la plimbările și pe plaja de pe țărmul Mediteranei. L-am înțeles atunci pe Cocteau, poetul-cineast sau cineastul-poet, într-una din plimbările mele tîrzii în noapte după o zi extenuantă de vizionări, cînd

Cu Charles Boyer și cu Jean Marais al nostru (adică Piersic) am avut lungi discuții. De la Boyer am aflat atîtea lucruri despre cinematograful de atunci

Fernandel a fost și a rămas prietenul cineaștilor români. Amintirea despre el ca actor și ca om este neatinsă de vreme

umbra lui părea că mă însoțește recitindu-mi admirabilele versuri albe dintr-o poezie ce o descoperisem mai demult. Vorbea de o plimbare tîrzie în noapte după o zi copleșitoare — ca toate zilele lui — cînd, extenuat dar fericit de împlinirea găsită în munca pe care o iubea atît de mult, măsura țărmul în așteptarea somnului care nu mai venea. Și dintr-odată descoperă în calmul apelor Mediteranei invitația la odihnă profundă, regeneratoare de puteri.

Asemeni lui — marele oficiator al celei de-a șaptea arte — și eu — devotată ucenică — mi-am refăcut forțele pentru...

...Duminică, 18 mai, ultima zi a Festivalului.

Oaspeții au fost tratați cu o foarte proaspătă comedie muzicală **Gigi** prezentată «hors concours» probabil pentru că irezistibilul zîmbet al lui Maurice Chevalier să dispună publicul și mai ales juriul în vederea decernării premiilor.

La dineul de închidere, meniu-ul a fost prezentat nu în obișnuitele coperți vișinii ale marilor restaurante ci în... surpriza serii: un carton alb îndoit: pe prima copertă un elegant buchet de flori desenat în peniță, instalat într-un nu mai puțin elegant vas susținut de un gueridon; pe ultima copertă un chenar în formă de ecran încadrînd cuvîntul:

Fin

Darul — pe care îl păstrez și astăzi era semnat Bernard Buffet 1958.

Iar amintirile pe care le voi păstra întotdeauna vii, le ofer la rîndul meu tuturor pasionaților celei de a șaptea arte din țara mea, sub semnătura

Angela CHIUARU 1978

După prezentarea *Ciulinilor Bărăganului*, eu, Piersic și Gopo primim ca oaspeți pe Michele Morgan, pe Charles Boyer și alții

Ovidiu Gologan sau dragostea pentru cinematografie

Cinema

Studiul unui creator singular duce la descoperirea unor «figuri manifeste», trimițîndu-ne la ceea ce Raymond Bellour numea «o formă de gramatică, o gramatică deschisă, o gramatică a stilului». («Pentru o stilistică a filmului»). În cazul directorului de fotografie, pe care îl vom numi «operator» pentru a simplifica, modul de gîndire specific decurge din obsesia exercitată de o anume temă vizuală, insistența pe o mișcare de aparat, un fel propriu de a lumina cadrul, preferința pentru o încadratură oarecare etc. Un operator care și-a definit un stil și-l evidențiază cu claritate, și la cercetare atentă stilul său va fi recunoscut, chiar dacă lucrează cu regizori diferiți care pun asupra filmului, cum e și firesc, amprenta stilului lor.

Filmele pe care le-am ales pentru demonstrarea acestei aserțiuni teoretice sînt **Moara cu noroc** (1956, regia: Victor Iliu) și **Pădurea spînzuraților** (1964, regia: Liviu Ciulei). Imaginea este semnată de Ovidiu Gologan, al cărui stil se impune cu pregnanță.

O perspectivă clasică asupra ecerajului conferă filmelor lui Gologan nota de coerență și armonie, fiecare fotogramă fiind o mică bijuterie cu valoare picturală.

În secvența cu care se începe **Pădurea spînzuraților** lumina generală este sumbră. Fețele soldaților se conturează anevoie pe fundalul cenușiu al unei după-amieze noroase. Năclăite într-o lumină dezaprobatoare pregătirile pentru execuție se desfășoară încet, conturînd ideea de ceremonie absurdă. Lentoarea acestei secvențe nu este dată numai de desfășurarea în timp, ea fiind accentuată de monotonia coloristică. Paleta, alternînd infinite nuanțe de gri, traduce cu subtilitate încremenirea timpului. Starea de tensiune pe care o transmite imaginea rezultă tocmai din așteptarea schimbării de tonalitate care întîrzie să se producă. Dintr-odată însă, după execuție, noaptea invadează ecranul. Soldații care au asistat la spînzurarea lui Svoboda se întorc către sat, cortegiu tragic scăldat într-o lumină rea asemenea unei ploi fără sfîrșit. Puterea de șoc a acestei schimbări de lumină rezidă tocmai în rapiditatea cu care atmosfera sumbră și intens teatrală (înțeleg prin acest termen intenționalitatea cu efect dramatic servită cu mijloace din arsenalul poetic) este contrapusă aerului de «real», sentimentului de «real», pe care îl respiră prima secvență. În timp ce toată ceremonia spînzurării lui Svoboda se desfășoară într-o lumină difuză, sub un plafon de nori, fără nici un artificiu de iluminare, după consumarea actului intervin reflectoarele care sfîșie cu brutalitate noaptea. Brazdele de pămînt se estompează, cerul dispare; filmați în plongé, martorii își pierd parcă chipurile, și odată cu ele identitatea, devenind o masă informă. Sintagma alcătuită din aceste două modalități de prezentare ale aceluiași spațiu se constituie ca o paradigmă într-o serie mai lungă în care se mai remarcă prin acuratețe și dubla tratare a portretului lui Svoboda. Astfel la prima lui apariție condamnatul este iluminat frontal. Operatorul nu s-a mulțumit însă doar cu această lumină și a adus un retuș portretului luminînd ochii personajului o idee mai mult decît restul chipului. Senzația de lumină interioară pe care o degajă Svoboda vine tocmai din acest artificiu de iluminare, ochii lui purtînd parcă o lumină nepămînteasă. De îndată ce Svoboda însă intră în imperiul morții, chipul său parcă se șterge. Filmat în contre-jour, el ne părăsește cu o clipă înainte de a muri. Deasupra lui pendulează lanțul spînzurătorii. Tot ce mai rămîne în urma acestui om este un gest crispat cu care își caută în zadar un nasture pe haină.

Fiecare film al lui Gologan are o temă vizuală tradusă în metaforă plastică

Valențele poetice ale secvenței amintite emană din grija operatorului pentru o anume rimă interioară, din inefabila prezență a unui vocabular alcătuit din imagini-semn, «imsegno» cum le numise Pasolini. Rapida schimbare de tonalitate luminoasă și coloristică trădează o profundă înțelegere ideatică în absența căreia Ovidiu Gologan nu ar fi putut da atîta frumusețe secvenței comentate.

În **Moara cu noroc**, contrapunctul vizual se constituie cu și mai mare pregnanță. Spațiul dramei cuprinde într-o acoladă imensă drumul eroilor de la adevăr la minciună, lungul lor drum din ziuă către noapte. Ancorat într-un spațiu colosal, hanul își dezvăluie cu parcimonie interiorul. Consistența pereților devorați de umbre și lumini fantastice, fragilitatea ferestrelor care înghit cu aviditate lumina de afară, ritmul vizual obsedant pe care îl pun în evidență liniile paralele ale stîlpilor de susținere ori ale treptelor care duc din han în camerele de dormit, toate aceste date ale spațiului fizic se transformă grație luminii puse de directorul de fotografie în tot atîtea date ale spațiului mental la nivelul căruia se petrece de fapt drama personajelor. Există în acest film o secvență antologică datorită rafinamentului lui Ovidiu Gologan. Este vorba de momentul întoarcerii lui Ghiță la han îndată după ce Ana, lăsată lui Lică, l-a înșelat. Hanul e gol. Privirea eroului pipăie podelele cu textura vegetală amintind de carnația copacilor. Către acoperiș suie în stîlpi aceeași sevă de pădure. Brusc, privirea descoperă treptele care coboară în pivniță. Și iată că aceste linii paralele aduc în amintire corzile tambalului care cîntă o muzică desuscheată, în timp ce Lică o joacă pe Ana. Alcătuirea analogică a imaginii traduce prin contiguitatea liniilor neputința lui Ghiță de a discerne într-o astfel de clipă, rapiditatea cu care amintirea acelui dans se insinuează în mintea lui amețită de ură și de neputință. Operatorul nu a simțit nevoia unei supraimpresiuni pentru a reda această suprapunere de timpuri și de spații, ci și-a ritmat luminile și mișcarea aparatului astfel încît să redea tensiunea unei clipe hotărîtoare pentru rezolvarea conflictului. Spațiul umil al hanului devine, grație mișcării sale interioare, metafora spiritului eroului.

Tratarea minuțioasă a obiectu-

În *Pădurea spînzuraților* fiecare fotogramă are valoare picturală

lui se constituie ca un factor stilistic important în filmele lui Gologan. Valoarea emoțională a măruntelor lucruri lipsite de importanță în viață este dozată datorită iluminării și încadraturii, căpătînd adeseori dimensiuni magice. O acumulare de planuri-detaliu în filmul **Moara cu noroc** susține ideea secretă a filmului: rectificarea omului în contact cu banul. Fiecărui personaj îi corespunde un obiect care îl reprezintă și îl semnifică. Lumina știe să smulgă din atmosfera sumbră a hanului călăpoadele de cizmar ale lui Ghiță, pistolul care îi va scăpa poate de teroarea în care îl ține Lică Sămădău, pendula acuzînd coexistența timpului crimei cu timpul curat al somnului.

În **Pădurea spînzuraților**, deși spațiul se dovedește mai vast, ieșind adesea de sub tutela obiectelor, imaginea evocă cu subtilitate nostalgia interiorului. Un plan-detaliu înfățișează mîna lui Bologa luminată discret în timp ce zăbovește pe o pernă. Este momentul cînd eroul

→

propuneri pentru statui

Delamarina

Cu ani în urmă, pe dealurile dulci ale Banatului, umbla (cînd nu putea pe ape dulci ori sărate) Victor Vlad, care semnînd încîntătoarele sale «compuneri dialectale», adăugase, cu simț al umorului și cochetărie blîndă în coada numelui său: Delamarina.

Zvelt, smolit, cu ochi de Sindbad, **Victor Vlad Delamarina** a bătut cărările apelor, luînd masa printre delfini și pescărușI, încărcat de doruri vagi, romantice, privind cu ochi mijiți cycladele, insulițele acelea «ca niște capre de marmură» și s-a gîndit, poate, într-o noapte, fiind de cart, sub stelele Ursei, că pe una dintre ele, **Paros**, s-a născut acel personaj fermecător și contradictoriu, Iacob Eraclide Despot, matematician și strateg, asasin și moralist, care a ajuns pe tronul Lăpușneanului în armură de aur, «damaschinată», sub numele de Ioan Vodă.

În porturile Asiei Mici, sub stele mărunte și ordonate ca numerele de aur ale lui Pitagoras, **Victor Vlad Delamarina** și-o fi amintit parfumul de duzi, nuci și tei al Lugojului, albinele sonore în curtea casei părintești, glasurile copiilor din Oravița, serile și nopțile de Crăciun cînd copiii ceva mai înalți decît mieii cîntă cîntece de stea și colinde pînă se aburesc ferestrele caselor acestui «spațiu mioritic». Întors de pe mare, **Victor Vlad Delamarina** se reîmprietenea cu poienile și viile Banatului neștiind ce repede va pleca el, după o boală fulgerătoare, să navigheze pe Marea cea mare a Somnului.

Trecerea anilor n-a estompat, ori diluat chipul sau slova acestui om de real talent și proverbială omenie, care, la întoarcerea în patrie din sărata drumeție mediteraneе plîngea de bucurie văzînd țărmuri românești, felinarele Constanței ca niște colivii în care bat din aripi canari galbeni de lumină.

Dan MUTAȘCU

ii povestește lui Varga viața sa de dinainte de război. Apoi aparatul se oprește cu insistență pe fotografia țanțoșă a tînărului Apostol. Altădată un racord imperceptibil și fluid adaugă cerului răsturnat în ochii eroului, îndată după prima încercare de dezertare, un fluturaș ridicol desenat pe tapetul spitalului. Toate aceste rapide creionări ironice trădează pasiunea pe care operatorul o are pentru detaliul semnificativ.

Echilibrul și vigoarea tonalităților cromatice definesc o altă componentă stilistică remarcabilă în cazul operei lui Ovidiu Gologan.

În **Moara cu noroc** imaginea este conturată cu violență. Zonele întunecate se îngemănează cu lumina cea mai fierbinte. Siluetele eroilor se conturează cu putere. Chipurile

Costinești '77

Primul festival al filmului pentru tineret. Ce a însemnat el?

Un festival înseamnă: premii, vedete, juriu, interviuri, flash-uri. Cel de la Costinești al filmului pentru tineret, organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, și-a propus o formulă de desfășurare care să înlesnească un contact cît mai deschis cu publicul, un public tînăr dornic să cunoască și să se recunoască în filmul românesc de actualitate.

Însăși structura festivalului a pornit de la dezideratul popularizării filmelor pentru tineret, proiecțiile fiind însoțite de întîlniri, dezbateri, colocvii. S-a urmărit de asemenea cunoașterea, cu precădere, a creației tinerilor regizori prezentîndu-se atît filmul de diplomă împreună cu cîte un lung metraj artistic din realizările lui Dan Pița, Constantin Vaeni, Maria Callas-Dinescu, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Cristiana Nicolae, Mircea Moldovan, filme care au în centrul preocupărilor personajul tînărului.

Asemenea filme au fost urmărite la Costinești cu interes în fiecare seară în amfiteatrul Teatrului de vară. Temperatura scăzută din serile de proiecție a fost compensată însă de căldura discuțiilor dintre realizatori și public în care s-au încercat să se contureze coordonatele de desfășurare ale filmului de actualitate, adevărul de viață al problemelor abordate, sugerîndu-li-se chiar realizatorilor posibile subiecte de film.

Tinerii și-au exprimat dorința să vizioneze filme românești care să-i reprezinte așa cum sînt și să le ofere răspunsuri la unele dintre problemele lor sentimentale, morale, etice. Și-au exprimat dorința de a vedea filme de dragoste tandre și adevărate. Au fost apreciate în peliculele vizionate, veridicitatea dialogurilor, complexitatea caracterului

lor sînt parcă desenate în cărbune. Ferestrele nanului haşurează pe pereţii afumaţi pătrate de un alb incredibil. Afară trăieşte o lume indiferentă şi solară. În han doar luminările mai sparg întunericul. Din acest repetat contrast cromatic rezultă tensiunea imaginii.

În **Moara cu noroc** grîurile sînt accidentale. În **Pădurea spînzuraţilor** ele sînt determinante. De aceea tonalitatea generală este una în care grîurile abundă traducînd ideea de încertitudine. În această lume nimic nu este definitiv, cel care este astăzi judecător, mîine va fi judecat. Singurul lucru statornic este laşitatea lui Klapka. Ochii lui sînt intens negri, ca smoala. Rafinamentul coloristic al **Pădurii** stă tocmai în putinţa de a ne transmite acest sentiment apăsător ca şi cerul execuţiei cu care debutează filmul. Gustul lui este cel care mlădiază lumina, şterge ori aprinde culorile, dă ritm volumelor, transpune în limbaj vizual lumea infinită a realităţii pentru a o închide în rama iluzorie a ecranului.

Fiecare film al lui Gologan are o temă vizuală tradusă printr-o **metaforă plastică.** Originalitatea acestui operator, dublat de un fin poet, constă în capacitatea sa de a face ca o astfel de metaforă vizuală să reverbereze de-a lungul întregului film, dînd naştere unor serii metaforice care se articulează în progresie geometrică.

Metafora plastică a filmului **Pădurea spînzuraţilor** este recognoscibilă în imaginea spînzurătorii care devoră silueta lui Bologa la prima lui apariţie.

Moara cu noroc are ca temă vizuală imaginea călăreţilor fără chip profilaţi pe un cer de cenuşă.

După cum se poate lesne remarca în **Pădurea...** tema vizuală se rezolvă prin încadratură, în **Moara...** prin folosirea expresivă a luminii. Această varietate în mijloace conduce la o concepţie plastică unitară, căci procedeele folosite apelează la resursele fotografiei în ordinea unei înţelegeri clasice a cinematografului.

În **Pădurea spînzuraţilor,** metafora plastică este de o simplitate remarcabilă a expresiei. Bologa se apropie de spînzurătoare încadrat perfect de conturul laţului. Silueta lui se desenează cu precizie traducînd ideea de siguranţă pe care eroul o încearcă înainte de execuţie. Laţul spînzurătorii, topit în aerul cenuşiu şi impersonal al după-amiezii, pare imperial. Această primă conturare a metaforei este de o pregnanţă uluitoare tocmai prin insolitul ei. Îndată ce Svoboda a fost executat, după un plan-detaliu ce înfăţişează picioarele lui pendulînd în aer, vedem funia spînzurătorii, încordată sub greutatea spînzuratului. Aninat de ea, un soare palid se supune unui ritual geamăn şi simetric. Este spre apus. Această imagine transferă în plan cosmic metafora de început. În finalul filmului, după pulverizarea luminoasă a chipului Ilonei, zbaterea deznădăjduită a aparatului se încheie pe imaginea aceleiaşi spînzurători de la început. De astă dată laţul e gol. Printr-o exprimare eliptică metafora filmului îşi încheie ciclul. Avem de-a face aici cu o serie metaforică în care metafora principală descrie o traiectorie curbă ajungînd la zenit cînd destinul eroului a atins azimutul. La început, cînd moartea prin spînzurare este total străină lui Bologa, imaginea sa e pecetluită de laţul spînzurătorii. În ultimă secvenţă laţul spînzurătorii s-a încărcat deja de semnificaţia morţii lui, astfel că prezenţa eroului ar fi fost explicativă şi pleonastică. Şi astfel metafora s-a împlinit rotund.

Constituirea seriei metaforice în **Moara cu noroc** urmează principiul repetiţiei. Şi aici avem de-a face cu acea rimă interioară de care pomeneam mai înainte. Cei de la han, familia lui Ghiţă, sînt victimele unui destin ostil care îi împinge iremediabil în braţele morţii. Dar acest destin nu este ceva abstract. El li se arată. Sînt nişte călăreţi fără chip care galopează pe coama dealului. Încremeniţi pe cer, ei par frînturi din natura mineralizată care îi impresoară. Aceşti călăreţi fantomatici traduc ideea de principiu ordonator al lumii în care trăiesc eroii: forţa, brutalitatea, absurdul. Galopurile lor solitare au rolul unor cezuri. Acumularea acestor cezuri dă cu timpul siguranţă ritmică. Şi astfel către sfîrşitul filmului, cînd Lică străbate prin ploaie drumul către biserică, spectatorul este apt să înţeleagă de ce este Lică înfrînt. Departe de ceilalţi călăreţi, ale căror chipuri nu le-am zărit niciodată, el pierde imunitatea pe care i-o dădea pusta. El trece, la propriu, din întunericul care îl făcea invulnerabil în lumina fulgerelor răsfrînte pe pereţii bisericii. Încolţit de privirile sfinţilor, Lică intră printr-un prim-plan lapidar într-o relaţie contrapunctică de mare frumuseţe cu siluetele anonime ale călăreţilor de pe coama dealului.

Această succintă analiză a principalelor serii metaforice din **Moara cu noroc** şi **Pădurea spînzuraţilor** nu epuizează nici pe departe problema metaforei în filmele semnate de Ovidiu Gologan, metafore descoperite strict la etajul imaginii şi nu în compartimentul dramaturgiei filmului. Prin inventivitate şi coerenţă metaforele vizuale din aceste două filme trădează un remarcabil artist al cărui stil de neconfundat se pretează oricînd unei cercetări şi mai minuţioase.

Luminiţa IOAN

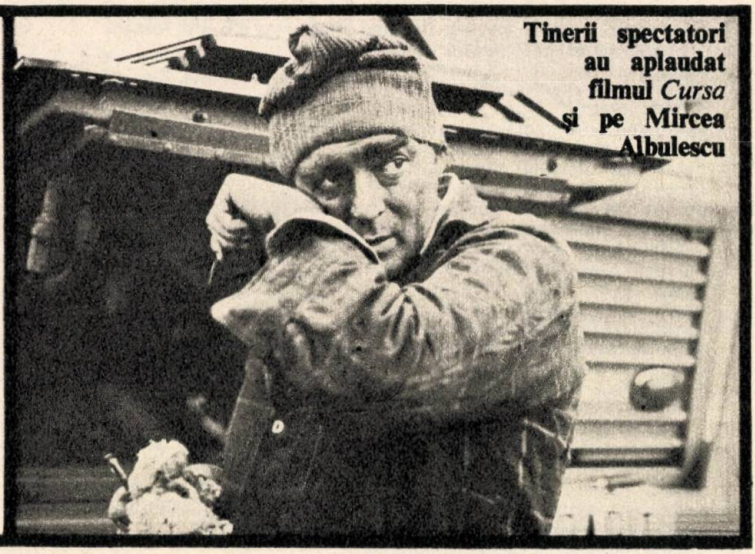
(Fragmente din lucrarea «Plastica imaginii de film în creaţia lui Ovidiu Gologan» — Contribuţii la definirea unui stil în arta operatorului).

unora ca: **Filip cel bun, Cursa, De bună voie şi nesilit de nimeni,** de exemplu.

Din discuţiile cu tinerii realizatori s-a desprins limpede dorinţa spectatorului tînăr de a vedea filme inspirate din contemporaneitate, care să le prilejuiască regizorilor reuşite artistice depline, şi nu doar palide promisiuni.

Concluzia care s-a desprins din acest prim Festival de film pentru tineret este că la ora actuală există un film pentru tineret şi nu numai un număr de pelicule reunite sub o emblemă sau alta. În al doilea rînd că filmul cu şi despre tineri este urmărit cu mare interes de publicul tînăr care meditează asupra lui, îl discută, îl apără dar îi şi cere să răspundă aşteptărilor.

Beatrice HENGELS
anul IV IATC
Filmologie-Teatrologie



Tinerii spectatori au aplaudat filmul *Cursa* şi pe Mircea Albulescu

în direct din Los Angeles

Scurtă întîlnire cu Sophia Loren

Cinema 24 octombrie. Azi la ora 10 e fixată conferință de presă cu Sophia Loren. Deși ziua, superb însorită m-ar atrage pe malul Pacificului, mă grăbesc spre hotelul Beverly Hilton.

În salonul pregătit pentru întîlnire agitația e în toi. Ziariști, foarte multe ziariste, corespondenți de presă străini, fotografi. După 25 minute de așteptare (cred că și asta e un calcul savant), apare diva lăsînd să coboare din mașină niște picioare lungi bronzate și cu silueta ei înaltă subțire — dar ce subțire! — o pornește agale spre groapa cu lei.

Calcă încet, studiat, cu grijă parcă, nici prea majestuos, nici prea grăbit, exact ritmul necesar ca să poată fi fotografiată, să ne arunce, oprindu-se la masa noastră, un Hello venit să facă primul contact, primul schimb de focuri cu inamicul.

Clic-clac, tăcăneau în jur aparatele de fotografiat.

Rochia simplă de dimineață, cu mîneci lungi și largi, strînse savant la încheietură, nu o împiedică să-și facă o așezare de regină. Zîmbește prietenos tuturor, salută și, scoțîndu-și ochelarii încrustați cu pietricele, privește la tabăra dușmană, cu încredere. Știe că a cucerit-o chiar înainte de a scoate un cuvînt. O prețuiesc cu toții pentru realizările ei, din care unele rămîn de neuitat.

Fac un efort să-mi șterg din amintire silueta masivă a Ciociarei. În fața mea e o altă femeie.

Cum aici timpul e bani, se intră direct în subiect. Ziariștii sînt plăcut impresionați de faptul că vorbește engleza; ea le spune că o studiază cu un profesor irlandez.

Răspunde lent, dar cursiv, cu engleza clară a europenilor, inteligentă, plăcută, plină de umor, evitînd ironia, mai ales că întrebările sînt cel mult indiscrete sau bizare, dar nu răutăcioase. Se încrucișează spadele cu o anume eleganță, adversarii se zgîrie ușor, dar nu se rănesc.

— Ați venit să lucrați la Hollywood? — «Nu, am venit numai pentru niște discuții în legătură cu un scenariu de film. S-ar putea chiar să ne mutăm aici». — «Nu, nu stau în Franța de frica răpitorilor. Am avut de lucru acolo. Și în legătură cu viața mea familială vreau să spun că este foarte bună, toate zvonurile despre divorțul meu de Carlo Ponti sînt născocriri».

La ochelarii, cu degetele ei lungi și îi așază puțin vexată, pe alt colț de masă.

Atenție! Femeile ziariste pornesc atacul spre viața ei particulară. — Sînteți fericită? Care a fost momentul cel mai realizat al vieții dvs.?

Pauză. — Bineînțeles copiii, venirea pe lume a copiilor. Sînt o mamă și soție fericită. Băiatul cel mare are un talent real pentru muzică, deși are numai opt ani. De curînd a dat un concert. Își dorește la nebunie să devină violonist.

— Cît timp petreceți în preajma lor? vine întrebarea nemiloasă. — «Din păcate 10—15 minute zilnic, (decepție la ziariste) dar, adaugă Sophia, nu cred că durata timpului contează, ci calitatea celor împărtășite cu ei.

— Preferați drama sau comedia? — «E greu de spus. Totuși optez pentru dramă. Mi-a dat și cele mai mari satisfacții profesionale. Rolurile de farmec feminin? Da, au contat, au fost scările pe care am urcat pentru a mă face cunoscută. Nu am urmat nici o școală dramatică, dar am lucrat cu regizori foarte buni. Vittorio De Sica m-a învățat enorm, era un om și un regizor extraordinar. Datorez și altora mult, dar lui De Sica, cel mai mult.

—«Mă întrebați de diferența de lucru dintre Europa și America? Sigur că există. Aici, venind pe platou, totul e pregătit, organizat, după program; în Europa e mai multă improvizație și poate mai multă fantezie. Am avut parteneri foarte buni. Poate, îl prefer pe Mastroianni. Cu el am jucat cel mai mult».

În legătură cu drepturile femeii? (întrebarea nu putea lipsi, toată America feminină o dezbate).«Cred că e bine ca femeile să lupte pentru drepturile lor; eu însămi (și face o figură de stil menită să-i placă italianului Ponti) mi-am ales cu toată libertatea rolul de sclavă a familiei și a soțului meu. Sclavă fericită. Să nu înțelegeți greșit; îmi place, pentru că mi-am ales în deplină libertate acest rol.»

Se mai discută un timp pe tema asta, apoi se ajunge iarăși la film. — «Nu, nu îmi plac filmele de violență, le detest și le voi evita totdeauna». Face un gest evaziv în legătură cu planurile californiene. — «Vom vedea, se discută...» Clic-clac se aud iar tăcănind aparatele în jur!

Conferința se termină. Profit de pauză pentru a vorbi cu ea. Vorbim în italiană și simt că îi face plăcere. Îi vorbesc de România, de succesul de care se bucură la noi, succesul ei personal. Vorbim de meseria noastră comună pe fondul clic-clac-ului fotografilor. Fac adevărat balet în jurul nostru. Îi arăt revistele Cinema și Săptămîna, din paginile cărora lipsește rar. Apoi ne luăm rămas bun. E asaltată de ceilalți, dar pînă la urmă cu un efort își ia ochelarii și-i pune pe nas și reușește o plecare majestuoasă — așa cum scrie la carte — ar spune un ziarist răutăcios.

Marga BARBU